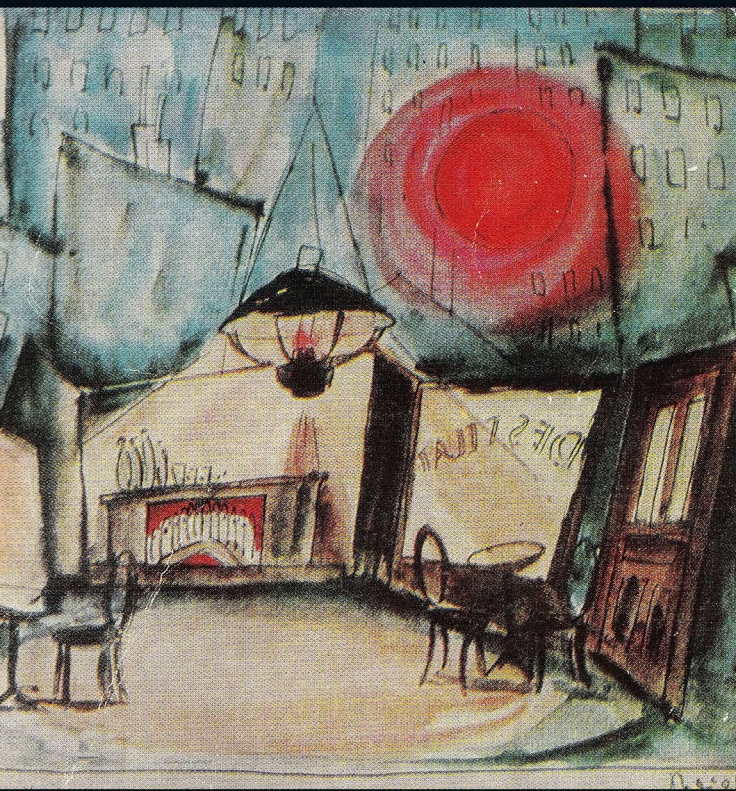


Vito Pandolfi

istoria teatrului universal



Editura Meridiane

STORIA UNIVERSALE DEL TEATRO DRAMMATICO
Vito Pandolfi
Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1964

Vito Pandolfi

istoria teatrului universal

vol. IV

Traducere din limba italiană și note de
LIA BUSUIOCEANU și OANA BUSUIOCEANU

EDITURA MERIDIANE

București, 1971

Pe copertă:

**Schiță de decor de Otto Reigbert pentru piesa Tobe în noapte
de B. Brecht (München, Kammerspiele, 1922, regia de
Falckenber), München, Theater-Museum.**

INVESTIGAȚIA SOCIALĂ.....	7
Dumas-fiul, p. 8; Hebbel, p. 12; Ibsen, p. 16; Strindberg, p. 37; Becque, p. 42; Hauptmann, p. 44; în Austria, p. 46; în Ungaria, p. 48; în Polonia, p. 49; în Rusia: Ostrovski, p. 50; Tolstoi, p. 52; Cehov, p. 53; Gorki și teatrul sovietic, p. 60; teatrul chinezesc, p. 64; Shaw, p. 66; Priestley, p. 75; « tinerii furioși », p. 76; mișcarea irlandeză, p. 82; teatrul de agitație, p. 85; tendința existențialistă, p. 86	
REGIONALISM ȘI UNIVERSALISM ÎN ITALIA	99
De la naturalism la simbolism: Verga, Giacosa, p. 100; repertoriul dialectal, p. 108; D'Annunzio, p. 122;	
Comedia umană la Neapole, p. 125; Viviani, p. 129; De Filippo, p. 143;	
Pirandello și epigonii săi, p. 152, Rosso di San Secondo, p. 168; Bontempelli, p. 169;	
Alți dramaturgi italieni din anii postbelici, p. 173; Betti, p. 173; Squarzina, p. 176, Dursi, p. 178 Moravia, p. 179	
TEATRUL ÎN STATELE UNITE	181
Căile de dezvoltare a teatrului în Statele Unite, p. 182; O'Neill, p. 184; tentative de teatru social, p. 195; Wilder, Hellmann, p. 196; Tennessee Williams; p. 197; Arthur Miller, p. 203; Repertoriul de pe Broadway, p. 212	
MIT ȘI SIMBOLISM	221
De la Maeterlinck la Ghelderode, p. 222; Tagore, p. 227; Claudel, p. 228; Nouvelle Revue Française, p. 233; Cocteau, p. 235; Giraudoux, p. 236; Montherlant, Bernanos, p. 242; Audiberti, p. 247; Abbey	

Theatre, p. 249; Hofmannsthal, p. 253; evoluția teatrului spaniol, p. 254; mitul în cultura anglo-saxonă, p. 267

AVANGARDA 279

De la Jarry la suprarealism p. 280; expresionismul german, p. 288; Opera lui Brecht, p. 310; Maiakovski, p. 324; noua avangardă pariziană, p. 328; în Germania, după război, p. 347; off Broadway, p. 349; Pinter, p. 361; Polonia, p. 363; Cehoslovacia, p. 370

TEATRUL POLITIC OCCIDENTAL, ASTĂZI 373

Moștenirea lui Piscator, p. 374; dramaturgii de la «Berliner Ensemble», p. 378; Handke, p. 383; Gatti, p. 384; Peter Brook, p. 387; Dario Fo, p. 388; happeningul, p. 392; teatrul «Lumii a Treia», p. 394; Kateb Yacine, p. 397; «Black Power», p. 398; O altă Americă, p. 399; «Living Theatre, p. 399; Teatrul de stradă, p. 406; off off Broadway, p. 408

INDUSTRIA CULTURALĂ ȘI RAȚIUNEA DE EXISTENȚĂ A TEATRULUI ÎN ȚĂRILE CAPITALISTE..... 411

Teatrul în viața păturilor subordonate.....p. 412
Teatrul în viața păturilor dominante.....p. 418

INVESTIGAȚIA SOCIALĂ

DUMAS-FIUL

Viziunea romantică a artei, a vieții, a scenei nu putea satisface marele public teatral, format în cursul secolului al XIX-lea. În tendința ei mai elevată, mai liberă, mai plină de fantezie, ea răspundea exigențelor acelei pături burgheze care aspira la oarecare idealuri aristocratice. În versiunea lui mai facilă și atrăgătoare, romantismul satisfăcea, dimpotrivă, exigențele păturilor mic-burgheze și populare, ce căutau în el o evadare capabilă să transfigureze necazurile și bucuriile lor cotidiene. O dată cu dezvoltarea deplină a capitalismului, se formează o pătură mijlocie care vrea să-și asume conducerea treburilor publice și să se înalțe la puterea financiară, devenită, conform regulilor succesului, normă etică a vieții. Tendința acestei noi structurări a ierarhiei sociale se manifestase de multe secole. Dar ea ajunge să se impună în țările cele mai evolute ale Europei numai o dată cu hotărîta prioritate a industriei în activitatea socială. Regulile succesului social, adică ale profitului, se sprijină pe eficiența productivă. Eficiența, la rîndul ei, pe o continuă confruntare cu economia. Pătura mijlocie, din care, printr-o rotație firească, aveau să se ridice componenții clasei conducătoare, are nevoie să se vadă reflectată pe scenă, fiindcă aceasta îi îngăduie să se controleze, să se corijeze, să se dezvolte în pas cu timpul, pentru a nu se lăsa depășită. Dramaturgia secolului al XIX-lea servește de minune acestui scop. Principalii ei făuritori se erijează în conștiință critică a publicului și ajung chiar să teoretizeze

această intervenție în viața societății. Fiecare mișcare a lor corespunde unei anumite evoluții a societății, pe care ei o analizează cu scopul de a-i verifica eficacitatea și progresul productiv. Pentru punerea în aplicare a acestui procedeu se conta mai cu seamă pe popularitatea și prestigiul actorului în general, dacă nu a marelui actor, care pe de altă parte găsea adesea în piesele noi legătura cea mai sigură cu interesul publicului. Mai târziu, intervine conștiința conducerii artistice, atunci când asemenea îndatoriri s-au maturizat pînă într-atît încît publicul, ca de obicei în majoritate burghez, tinde cu neliniște, și adesea cu agitație, să se îndrepte către răsturnări și renovări ale concepției sale de viață, legată de utilul mercantil și de ascensiunea socială. Prima piesă care oglindește în mod direct procesul descris mai sus i se datorează lui Schiller și poartă adînc întipărite în ea semnele evoluției de la romantism la tema investigației sociale: *Luise Miller*.

Stabilirea unui paralelism strîns între procesele istorice și producția dramatică ar fi deci arbitrară. Există totuși o corelație: alături de marile cotituri care transformă soarta popoarelor, găsim și un jurnal al evenimentelor lor intime, care păstrează o linie autonomă și ne ajută să le înțelegem atît rațiunile cît și consecințele, ținînd seama de faptul că foarte adesea dramaturgul se servește de trecut pentru a lumina dinăuntru fazele actuale, necesitatea de a reveni la anumite căi și evoluții. În 1848, cînd Parisul pornește o nouă revoluție, iar Karl Marx și Friedrich Engels publică *Manifestul Partidului Comunist*, Alexandre Dumas-filul (1824—1885) tipărește *La Dame aux camélias* (Dama cu camelii) sub formă de roman, care după patru ani, cu prețul multor greutăți, ajunge pe scenă, revoluționîndu-i obiceiurile și menirea. Procesul psihologic de reconsiderare a elementului josnic din punct de vedere social, ajunge la limită. Se vorbește în termeni obișnuiți de o realitate obișnuită, condamnîndu-se ipocriziile sociale în favoarea purității unor sentimente distruse de acestea.

9 *Luise Miller* — cu moralitatea limpede și autenticitatea figurilor ei burgheze și a principiilor lor de viață,

care se vădesc în ciuda complicatei intrigi — poate fi socotită un exemplu izolat și oarecum profetic. Aceeași rebeliune morală avea să fie reluată abia după patruzeci de ani în *Dama cu camelii*, unde o altă femeie, pe care iubirea o mîntuiește (aici în ciuda aparențelor) ajunge victima mediului social în care trebuie să trăiască. Și aici este vorba de o dragoste curată și supremă, pe care condițiile sociale o fac imposibilă; și de sacrificiul eroinei, care în primul moment n-a fost înțeles de iubitul ei. Abia cînd e prea tîrziu, cînd moartea este iminentă, iese la iveală adevărul și chiar mîntuirea, chiar perspectiva unei iubiri fericite. Dar cortina cade. Regretul pentru o neînțelegere provocată de răutatea ori de prostia aproapelui, care duce la consecințe tragice, trezește în spectator, o dată cu emoția, imboldul de a înlătura cauzele nefericirii. Și de data aceasta, la originea dramei se află tot deosebirea de clasă. Numai că acum, marea burghezie și aristocrație s-au amestecat în atmosfera mondenă a Parisului (după cum industria rivalizează cu marea proprietate), deci nepotrivirea, învinsă încă o dată de dragoste, se produce între pături privilegiate din punct de vedere financiar, și pături mizere mic-burgheze ori populare, în care femeia nu putea ajunge la un trai mai bun decît prin prostituție. Alexandre Dumas-fiul se referă și el la experiențe personale, se pare că la viața curtezanei Marie Duplessis, bine cunoscută de el. Dar ceea ce interesează mai mult este verosimilitatea nemijlocită a acțiunii. Pentru prima oară o piesă ne pune în fața unor adevărate *tranches de vie*, care dau spectatorului iluzia că asistă nevăzut la o realitate cotidiană, fără interferența vreunei diafragme literare. Dialogul, pe lîngă faptul că este scris numai în proză, redă cu fidelitate modul obișnuit de conversație, chiar și în momentele de expansiune sentimentală. Pînă și în poezia facilă a exprimării iubirii, pînă și în banalele ei aforisme, conversația acestor personaje o reproduce pe aceea folosită în cercurile mondene ale Parisului. În *Luise Miller*, Schiller își construie drama pe un suport de idealuri interioare, de moralități noi și limpezi. Dumas-fiul, în schimb, tinde în primul rînd să zugrăvească

lumea lui cu crizele ei, cu răul ei, cu ancorele ei de salvare, ca să redea comportarea ei obișnuită. În felul acesta, putea deschide noi orizonturi teatrului și publicului din acea vreme, noi și directe posibilități de confruntare cu realitățile evidente ale vieții, abordându-le acum nu prin scheme mitice sau romanesti, ci urmărind cursul existențelor antrenate într-o dramă. Chiar și structura teatrală renunță la orice artificiu, pentru a reda un asemenea curs în momentele lui culminante, care constituie chiar actele piesei. De aceea opera lui Dumas-fiul a avut caracter revoluționar și păstrează o importanță istorică fundamentală, chiar dacă pare alterată de un patetism facil, de generozitatea prea liniară a sufletelor, de recurgerea prea evidentă și forțată la diverși *deus-ex-machina*, care le răvășesc sentimentele. Curtezana Marguerite Gauthier, îndrăgostindu-se de Armand Duval, renunță la viața ei coruptă și se dedică total acestei mari iubiri. Dar intervine Duval tatăl, cerându-i să renunțe la Armand pentru fericirea lui — căci acum înalta societate îl reneagă — ca și pentru fericirea surorii lui, care nu se mai poate mărita din cauza scandalului stîrnit în jurul familiei. Aici intervine scena capitală, gestul sublim. Marguerite, nu numai că acceptă să renunțe la Armand, dar pentru a-l convinge și pe el, își va relua viața așa-zis veselă, astfel încît Armand s-o disprețuiască și să se îndepărteze definitiv de ea, privind trecutul ca pe o iluzie spulberată. Biata Marguerite suferă în tăcere și va muri de tuberculoză. Firește, Armand sosește la timp ca să-i mai prindă ultimele suspine. Piesa se încheie cu un ultim aforism: « *Mult îți va fi iertat, pentru că mult ai iubit* »; epigraf pentru eroina acum stinsă din viață.

Multe lucruri par astăzi facile și artificiale în *Dama cu camelii*, aceasta și fiindcă filonul pe care l-a generat a fost foarte mult exploatat, iar temele și modalitățile ei sînt tocite de atîta folosință. Dar trebuie să se recunoască operei lui Dumas-fiul două merite cu adevărat pozitive în istoria teatrului. Acela de a fi instaurat un gen, adică de a fi provocat în spectator gînduri și emoții în fața unor elemente ce îi par luate din viața lui reală și îl conving ca o mărtu-

rie directă. *Dama cu camelii* pune în lumină o acțiune mediatoare între viață și spectacol, care amplifică mult influența scenei. Nici celălalt merit nu este mai mic: anume că a oferit, unui șir de mari actori, posibilitatea de a realiza interpretări care ajung să devină adevărate creații, depășind gândirea autorului. Pe linia succesului obținut prin această nouă mediație între realitate și scenă, Alexandre Dumas-ful elaborează o serie de piese de același gen, care trec însă, încetul cu încetul, de la tonul sentimental la cel satiric, fără a mai reuși totuși să prezinte un personaj atît de simbolic și totodată de elocvent ca acela al Margueritei Gauthier, prin care se demască ipocriziile, se reconsideră categoria socială considerată inferioară și redusă la această stare de către clasele privilegiate (lucru subliniat de Meyerhold în 1925, într-o regizare a sa orientată critic în lumina principiilor revoluționare).

În *Demi-monde* (1855), *L'ami des femmes* (Prietenul femeilor, 1864), *La femme de Claude* (Soția lui Claude, 1873), *Francillon* (1887) analizele lui Dumas-ful asupra raporturilor sociale (în special ale căsătoriei) nu erau lipsite de pătrundere și de realism, tot cu tendințe moraliste și patetice, dovedind mereu intenția de a reforma moravurile. Între timp, drama burgheză odată instaurată începea să capete alte orientări.

HEBBEL

Marea elaborare filozofică a criticismului și a idealismului kantian era firesc să se concretizeze într-o viziune teatrală, mai cu seamă în privința « metafizicii moravurilor », dramaturgia nefiind altceva decît o descriere a conflictelor inerente unei anumite epoci și unor anumite « moravuri ». Aceste ecouri directe sînt, de asemenea, mărturia unei transpuneri directe a concepțiilor filozofice în realitatea cotidiană, ca expresii ale conflictelor istorice, în trecerea lor la individualitatea intrinsecă.

În Germania se propagă o reacție față de romantism, o tendință clară de a aborda realitatea socială a lumii înconjurătoare printr-o analiză obiectivă, care reia unele filioane marginale din trecut, și aspecte din opera lui Goethe lăsate pînă atunci în umbră. F r i e d r i c h H e b b e l (1813—1863) rămîne o figură solitară, care duce la maturizare tocmai temele romantice de care am pomenit, adică «sprijinirea instituțiilor umane existente, religioase, politice și morale, apărarea lor de distrugere, contribuția la desăvîrșirea lor». Hebbel își definește principiile cu claritatea critică ce îi este caracteristică. Contribuie la dezvoltarea dramei burgheze, făcînd-o să derive din temele primului *Faust* și mai mult chiar din *Urfaust*. Pe de altă parte, dezvoltă ideile abordate de Goethe în al doilea *Faust* și în tragediile sale clasice, interpretînd mitul după formule moderne, scoțînd adevăr și umanitate din personaje care astăzi ne dezvăluie un trecut prezent și activ. Nu este întîmplător faptul că Hebbel și-a descoperit posibilitățile sale de creație artistică, citind cu înfrigurare într-o singură noapte pe *Faust*. Dar a știut, mai bine decît Goethe, să abordeze mijloacele teatrale, să conceapă o dramă coerentă în formă și conținut, care prezintă pe scenă o structură unitară. În plus, Hebbel pornește de la post-idealismul care dă naștere concomitent concepțiilor lui Feuerbach și Schopenhauer. Astfel, pentru Hebbel, drama se leagă de o *Weltanschauung* critică și anume de condamnarea formulată de ființă împotriva existenței, în cadrul dramei burgheze pe cale de dezvoltare.

Opera lui cea mai de seamă poate fi socotită *Maria Magdalene* (1844), inspirată din figura păcătoasei mîntuite. Personajul său Clara, fiica Meșterului Anton, tîmplarul, păcătuiește cu nevinovăție, cedînd din prea mare slăbiciune logodnicului ei, Leonard, un egoist abject, care pe urmă refuză s-o ia de nevastă. Tatăl, răvășit sufletește de purtarea de trîndav a băiatului său Karl, îi cere Clarei făgăduiala că măcar ea nu va încălca normele morale ale vieții în care fusese crescută. Karl e arestat sub învinuirea de furt, ce pare justificată. Mama lor moare din

pricina supărării. Clara face o ultimă încercare de a-l îndupleca la căsătorie pe Leonard, care o părăsise sub pretextul rușinii ce se abătuse asupra familiei, în urma arestării fratelui ei. Karl este achitat, iar Clara prinde nădejde în urma acestui fapt, dar Leonard i se împotrivește și acum și o vestește că s-a logodit cu fata primarului, urită dar bogată. Clara a trebuit să renunțe și la dragostea unui alt pretendent, un secretar, pentru că simte că nu o merită, cu rușinea pe care o poartă în ea și care curînd va deveni vizibilă. Fata se aruncă în puț, în vreme ce secretarul, aflînd care era adevărul, îl provoacă la duel pe Leonard și îl omoară, fiind el însuși rănit. Meșterul Anton rămîne singur în fața nenorocirilor care îi strivesc existența. Drama se încheie cu constatarea lui: «*nu mai înțeleg lumea!*»

Viziunea despre viață a Meșterului Anton era legată de o solidă moralitate tradițională, de un concept activ de caritate creștină, de simțul datoriei, chiar și în greutățile vieții, în asprimea istovitoare a muncii, în apăsătoarea condiție socială. Dar împotriva acestei viziuni se ridică, declanșînd o criză, pe de o parte instinctele care o fac pe Clara prea slabă și pe Leonard prea agresiv, iar pe de alta, necesitatea de a ajunge la o izbîndă socială (care, de altfel, ar trebui să satisfacă instinctele), o afirmare cerută de structura însăși a ierarhiilor societății, de exigențele ei de putere socială și politică. Conflictul dintre lumea morală a Meșterului Anton și mediul social înconjurător — conflict care se reflectă și în fiica lui — devine tragic. Cauza este realitatea mohorîță a vieții cotidiene într-un mic orașel german, pe care Hebbel îl descrie după natură, cu frămîntarea ei mereu dependentă de greutățile muncii zilnice, necesară pentru obținerea unui cîștig sigur, pentru ridicarea la condiția mic-burgheză ca mijloc de a scăpa de rușinea de a se simți proletar. Dialogul se conturează cu accente amare și formule schematice, izbucnind apoi în invective aspre și revărsări tumultuoase. Construcția dramatică și psihologia personajelor sînt solide, masive și aproape greoaie. *Agnese Bernauer* (1852) prezintă o situație destul

de similară, însă, într-un context istoric, și deci fără angrenarea în prezent și însuflețirea care produc în *Maria Magdalene* un dramatism atât de sincer. De la drama istorică, Hebbel ajunge la mit, privit ca legendă, și îl abordează făcându-l să reînvie cu o aderență realistă, creîndu-i din nou personajele. Construcția teatrală este solid structurată, dar nu constituie niciodată un scop în sine. Dramatismul izvorăște spontan din conflictele prezentate de legendă. În cadrul lui trăiesc personaje în carne și oase, împlinite în textura lor psihologică prin urzeala alcătuită de elementele descrise la început. Elaborarea formală și profunzimea introspecției nu sînt la înălțimea celor ale lui Kleist, dar acționează cu o funcționalitate scenică mai accentuată și cu o mai mare limpezime de contururi. Nu se ridică la lirismul schillerian, atât de des alunecat în emfază, pentru că lirismul său rămîne sobru și auster, pudic și reținut. *Judith* (1840) și *Gyges und sein Ring* (Gyges și inelul său, 1855) constituie exemplele cele mai reușite — nu numai în privința operei lui Hebbel — de interpretare a mitului, retrăit în originile lui umane (o încercare ce nu va înceta niciodată să ispitească cultura modernă). *Die Niebelungen* (1861) rămîne, față de marea legendă germanică, mai restrînsă ca limite, descrierea fiind realizată în termenii teatrali obișnuiți. Comparația cu Wagner devine inevitabilă¹. Firește, Hebbel nici nu încearcă măcar să ajungă la sugestia și farmecul fantastic exercitate de *Tetralogie*, dar el știe să folosească cu subtilitate și cu un rar simț al echilibrului armele sale, puterea sa scenică, veracitatea umană a eroilor săi, suflul de autenticitate pe care îl insuflă precipitării pasiunilor în evenimente. Hebbel își încheie drama cu Attila, care azvîrle coroana imperială, și Teodoric, rege al Veronei, care o ridică, făgăduind să lupte cu ea pentru o lume mai bună. Autorul preconizează un finalism istoric uman și iluminat.

¹ Wagner compune *Tetralogia* între 1848 și 1874. Prima reprezentare integrală a avut loc în 1876.

Henrik Ibsen (1828—1906) a crescut și s-a format în Norvegia, o mică națiune care era în contact cu principalele curente europene; adesea prin intermediul Danemarcei, de care se simțea strâns legată atît sub aspect lingvistic, cît și prin afinitate etnică, în așa măsură încît pătura înstărită a societății norvegiene socotea Copenhaga capitala sa morală. Tocmai pentru că aparținea unei culturi minore, Ibsen se arată sensibil față de cele mai felurite curente culturale europene, față de teatrul romantic al lui Goethe și Schiller, ca și față de realismul francez, care se dezvoltă cu Balzac și Dumas-fiul. Cultura romantică îl împinge să se intereseze, de asemenea, cu multă rîvnă de tradițiile și legendele din țara lui. Pe de altă parte, nu-i lipsește nici stimulul speculației religioase, mai cu seamă prin analiza comportării, așa cum evoluase de la Luther la Kierkegaard. Ibsen a dovedit un interes foarte viu și pentru viața politică și progresul științific, interes care s-a deplasat însă cu timpul pe planul social al teoriilor lui Nietzsche, fără a se lăsa totuși subjugat de ele.

Vasta lui operă urmează o curbă precisă, a cărei trăsătură fundamentală poate fi socotită fuziunea între preocuparea speculativă și preocuparea reprezentativă, așa cum se realiza în aceeași vreme la Dostoievski. Ibsen nu are, firește, vigoarea profetică și luminată a lui Dostoievski, pentru că tinde să absoarbă treptat mișcările culturale de care se simte atras. Efectele lor se răsfrîng uneori asupra personajelor sale teatrale. În schimb, Ibsen imprimă dialogului o verosimilitate care constituie vehiculul însuși al exprimării dramatice. Are un simț armonios și destul de calculat al construcției scenice. Sînt foarte rare cazurile cînd construcția nu este funcțională, atît pentru public cît și pentru subiect.

Ibsen și-a petrecut tinerețea studiind; a urmat apoi o perioadă umiltoare de muncă într-o farmacie, după falimentul suferit de tatăl său. La douăzeci și doi de ani a compus prima lui piesă în versuri,

Catilina, care a fost respinsă de editori și de directorii de teatre, fiind apoi publicată pe cheltuiala unui prieten. A mai scris și alte drame și comedii în gustul epocii, fără prea mare succes. Dar printr-o împrejurare neașteptată, a ajuns directorul teatrului din Bergen, fapt care i-a asigurat situația materială și totodată posibilitatea de a-și reprezenta piesele. A mai scris drame istorice cu colorit romantic, și vodeviluri plăcute, în genul lui Scribe.

În 1857 Ibsen s-a mutat la Cristiania, unde timp de șapte ani a fost directorul Teatrului Norvegian, care apoi s-a contopit cu Teatrul din Cristiania. A mai reprezentat la teatrul lui alte două piese istorice: *Războinicii din Helgoland* și *Pretendenții la coroană*. În sfârșit, spre scandalul general, prima piesă unde abordează realist situațiile actuale: *Comedia dragostei* (1862), prezentînd un grup de tineri logodiți sau pe cale de a se logodi, caută să pună spiritual în lumină contrastul ireductibil dintre aspirațiile dragostei și conveniențele matrimoniale. Totodată, desfășoară o largă activitate publicistică pentru a impune exigența unui repertoriu național în cadrul activității teatrale. În 1863 duce o campanie politică pentru intervenția Norvegiei alături de Danemarca, atacată de trupele prusiene, dar nu ajunge la nici un rezultat concret. În anul următor, parlamentul norvegian îi acordă lui Ibsen o bursă pentru studii, care îi dă putința să se consacre definitiv activității creatoare. Mulțumită acelei burse, poate pleca din Norvegia și, străbătînd Germania, se stabilește întîi la Roma, apoi la Ischia. Timp de treizeci de ani a trăit departe de patria lui, întorcîndu-se acolo doar din cînd în cînd. Alternează perioadele de creație asiduă (după un prim an de răgaz) cu dese călătorii, mai cu seamă în Germania, unde piesele îi erau jucate și urmărite cu mult interes. Șederea în Italia, precum și cultura italiană au avut foarte puțină influență asupra operei, lui, care de altfel se axa mereu pe lumea norvegiană, pe evoluția societății sale, intrînd adesea într-o polemică foarte cutezătoare cu mentalitatea curentă și cu prejudecățile înrădăcinate. Tematica și tonul din *Comedia dragostei* nu au o urmare imediată în opera sa, desigur și din cauza numeroaselor atacuri

veninoase dezlănțuite pe socoteala ei. Drumul care-l va situa pe Ibsen în centrul activității teatrale europene, ca o cotitură hotărîtoare, începe cu *Brand* (1866), piesă în versuri, scrisă în primii ani ai șederii în Italia, și care oferă primul exemplu concret de felul cum poate teatrul interveni direct prin conștiința spectatorilor în dezvoltarea vieții sociale. Ibsen a avut o influență profundă asupra autorilor care i-au urmat, datorită în parte și bogăției și variației operelor lui dramatice, care de la marile poeme inițiale cu fond filozofic, ajung la realismul din perioada centrală de creație și la misticismul simbolist din cea finală.

Ecourile și temele din *Faust* se vor răsfrînge asupra întregii opere a lui Ibsen, tratate cînd în manieră realistă, cînd în manieră simbolistă, și legate de experiențe religioase, politice, artistice, personale și sociale. Încă din *Brand* vom vedea cum se pune, prin tragedia înfruntată de erou, problema scopurilor umane și a posibilităților concrete de a le transpune în fapt. Pastorul Brand vrea să realizeze idealurile pe care i le-a pus în față credința lui religioasă, fără să accepte nici cel mai mic compromis, fără a ceda umanității iubirii, considerîndu-și datoria mai presus de cele omenești. De aceea, nu ezită să-și sacrifice, pentru menirea lui de preot, copilașul, care avea nevoie de o climă mai caldă și mai blîndă decît cea din Norvegia. Chiar dacă aceasta va duce și la sacrificarea soției, Agnese, doborîită de durere și victimă a suferințelor la care o supune Brand, pretinzîndu-i să-și îndeplinească datoriile de creștină. Tot așa o va lăsa și pe mama lui să moară disperată, pentru că, în ultimele zile ale vieții ei, îi refuză mîngîierea credinței, ea nevrînd să restituie în întregime o sumă cîștigată printr-o speculație edilitară. Intră, firește, în conflict adînc și cu enoriașii săi, și cu primarul satului, cu toate că din ceea ce a moștenit de la mama lui a construit o biserică nouă și frumoasă. Toți îl părăsesc, terorizați în fond de fanatismul și de intransigența lui, chiar și superiorul său ecleziastic. Brand rămîne singur, urgisit de mulțimea credincioșilor. Nu rămîne lîngă el decît venetica Gerd, o ființă exaltată, care vede în el

imaginea lui Cristos. Brand și Gerd sînt surprinși în munți de o avalanșă, în vreme ce o voce puternică, supranaturală, scandează: «*Dumnezeu înseamnă caritate*».

Piesa *Brand* a fost scrisă în versuri și are caracterul unui poem dramatic cu numeroase pasaje lirice și imagini simbolice. Mai tot timpul prevalează față de psihologie necesitatea de a trasa o parabolă ale cărei elemente să fie universale, alegorice, prin reflexul și răscolirea produsă în sufletul omenesc. Sînt evidente influențele directe și indirecte ale speculației lui Kierkegaard, sensul unei etici strîns legate de o concepție realizatoare și mistică totodată, căutarea absolutului. Gîndirea lui Ibsen nu are multă originalitate în sine, după cum nici poezia lui nu depășește hotarele acurateței. Circumstanțe asemănătoare se vor manifesta în tot restul operei ibseniene. Aceste handicapuri sînt răscumpărate de un viguros simț al teatralității, precum și de ivirea pieselor sale la momentul oportun în cursul mișcării ce caracterizează opinia publică, transmițîndu-i un impuls puternic. Prin însăși tematica sa, *Brand* nu putea răspunde însă pe deplin acestor îndatoriri: rămîne încă în marginea lor, are semnificația unui exercițiu, cu toate acestea esențial.

Peer Gynt, compusă la scurtă vreme, în anul următor, are cu totul altă vitalitate teatrală. În primul rînd, Ibsen a creat cu această piesă un personaj național, adică reprezentativ pentru cele mai tipice trăsături ale poporului norvegian, atît pozitive cît și negative (lucru care i-a adus polemici îndîrjite în patrie). Ibsen s-a inspirat din povestiri populare și din legende culese la începutul secolului său. Îl pune pe Peer Gynt să urmeze un itinerar straniu și complicat, atît în țara lui cît și în Europa și în Orient, printre situații reale și imagini supranaturale, de vis. În acest ciudat vagabondaj, firește și lăuntric, Peer Gynt este pus în fața unei dileme de ordin speculativ: «*a fi tu însuși*», sau «*a te mulțumi pe tine însuși*»? așa cum îi spun *trolii*, spiridușii pe care îi întîlnește în drumul său. Adică a-ți realiza facultățile sufletești înnăscute, făcîndu-le operative, sau a-ți urma și satisface propria fire?

Cu rațiunea, Peer Gynt ascultă de primul imperativ, dar instinctul său îl împinge mereu către al doilea. O altă ființă supranaturală îl îndeamnă «*s-o ia pe ocolite*», adică să învingă obstacolele prin compromis. Într-un fel sau într-altul, Peer Gynt vrea să înfrunte orice experiență. La sfârșit se întoarce la singurul fapt sigur: iubirea lui Solveig, care îl așteaptă de atîta vreme.

Și de data aceasta este vorba tot de un poem dramatic, dar foarte variat și foarte colorat ca imagini, ca desfășurare scenică. În plus, bazat pe un caracter, acela al lui Peer Gynt, cu totul original și într-adevăr interesant. Peer Gynt are o serie de cusururi care se acumulează, ajungînd uneori aproape să se anuleze unele pe altele. Cînd frivol, cînd temerar, cel mai adesea fanfaron, dar mereu generos, în stare să iubească dar nu pînă într-atît încît să-și sacrifice egoismul, să treacă pe planul al doilea propriile-i exigențe; beneficiază de un atu fundamental: vitalitatea. O vitalitate eruptivă. Nici măcar loviturile pe care le tot primește de la semeni sau de la propriile lui reacții, nu izbutesc s-o domolească. Iată de ce, acest erou trece dincolo de rampă și cucerește publicul mai mult decît o ființă vie, devenind, mai presus de orice, întruchiparea multiplelor constante, active în trecut și în viitor, ale vieții poporului său. Această primă perioadă, care într-un anumit sens ar putea fi socotită și epică și lirică, și în care se mai resimte clar influența goetheană, este urmată de o producție bogată, stimulată probabil și de noua cultură franceză; acum Ibsen înfruntă societatea vremii și a țării sale, în legătură atît cu momentele politice la care va face adesea aluzie, cît și cu noua moralitate legată de succesul și progresul industrial care se realiza în Scandinavia ca și în restul Europei. Marea dezvoltare industrială aducea noi îndatoriri îndrumătorului, omului de frunte al societății, îndatoriri care nu mai puteau fi susținute cu ajutorul concepțiilor morale despre familie și despre raporturile de afaceri, create prin consecințele reformei luterane. În noua serie de piese, pe care Ibsen le scrie cu destulă regularitate după *Peer Gynt*, pînă

la capătul vieții, adică la sfârșitul secolului, conflictul acesta rămîne permanent.

În primul deceniu al creației sale el abordează în drame situații concrete și realiste. În al doilea, se afirmă treptat puterea forțelor ascunse, ce se agită în adîncul sufletului, a perspectivelor metafizice care înconjură existența. O importanță tot mai mare o dobîndesc pentru Ibsen simbolurile, ajungînd pînă la misterul neființei. Prima perioadă trezește un puternic ecou în tot teatrul european și direct în opinia publică, mai ales în țările nordice. A doua perioadă însă rămîne limitată la sfera artei, a unei arte care se purifică hotărît de orice rămășițe polemice. Cele mai de seamă piese realiste dobîndesc în acea vreme o mare importanță istorică, o influență hotărîtoare în mișcarea culturală europeană care a caracterizat deceniile de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Într-o anumită perioadă, aproape întreaga producție dramatică cu intenții artistice a purtat amprenta dramaturgiei ibseniene și în special a orientării ei spre o demonstrație desăvîrșită, spre acea susținere a unei «teze», cum se zicea pe atunci, mai mult chiar decît fusese în intenția lui Ibsen.

La ecoul pe care l-au avut piesele sale a contribuit și răspîndirea teoriilor pozitivistice. Bineînțeles, cu timpul, o mare parte din concepțiile ibseniene au devenit caduce, sau, în orice caz au intrat în patrimoniul comun, ajungînd să pară banale. De aceea, dramaturgia lui dobîndește o funcție mai mult istorică decît poetică, creatoare. În această direcție, ea se dovedește a fi încercarea și efortul cel mai remarcabil în cadrul teatrului burghez de a trasa linii conducătoare, de a comunica pe un plan direct cu publicul și a-i orienta opiniile, a-i forma conștiința. Cu cît se arată mai apropiată de problemele contemporane, cu atît are o înrîurire mai puternică asupra unei societăți care se sprijină pe legile profitului, ale succesului, ale osmozei dintre diferitele clase, pe baza ascensiunii sociale. Încă din 1877, *Stilpii societății* este un exemplu în acest sens, cu protagonistul ei, Bernick, întruchipare a omului de afaceri, a industriașului, care în Europa de atunci părea eroul

mişcării istorice. Printr-un procedeu pe care Ibsen îl preia din tragedia greacă, trecutul, antecedentul grevează prezentul scenic și îl împinge pe o pantă inevitabilă. Ca în *Oedip rege*, trecutul se dezvăluie și se lămurește pe măsură ce evenimentele se precipită. Judecata istorică și morală asupra lui constituie încheierea și catharsisul. Bernick, ca om de afaceri tipic, are un trecut pătat cu minciuni și escrocherii, ale căror victime au fost soția lui și cel mai bun prieten. Între timp, s-a erijat drept campion al moralității publice, drept un exemplu de urmat. Firește, castelul clădit pe nisip, adică pe minciuni, se năruie peste el când este demascată de o serie de împrejurări. Prin acest erou al său, Ibsen voia să denunțe bazele morale indiscutabil putrede pe care se sprijină succesul și puterea în societatea modernă, să demaște formele și ipocriziile sub care se ascunde de atâtea ori instinctul primitiv al jafului. Ca și în celelalte drame care vor urma, Ibsen construiește solid structura teatrală, motivează întotdeauna psihologiile, dar în tabloul său întunecat, artificiful compozițional devine predominant, în dauna libertății și autenticității vieții.

O casă cu păpuși (Nora, 1879) era sortită să trezească un ecou cu mult mai puternic, din două motive fundamentale: în primul rând pentru că din această piesă răzbătea un imn închinat libertății și emancipării femeii. Tema raporturilor dintre individ și lumea sa capătă un relief clar, mizînd pe reevaluarea elementului considerat inferior în viața socială, așa cum se întîmplase cu sclavii lui Plaut și cu țărani lui Ruzante. În cazul de față fiind vorba de personalitatea femeii.

În al doilea rând, prin eroina sa, Nora, Ibsen stîrnea emoția și înduioșarea publicului, iar scopurile lui artistice satisfăceau nevoia de lacrimi ce zace în orice spectator. Și de rîndul acesta există apăsarea unui trecut. Nora, soție fidelă și profund atașată de Torvald, se zbatuse în mari greutăți financiare când trebuise să-și ducă în Italia soțul lipsit de mijloace materiale, pentru a-l vindeca de boala care îi măcina sănătatea. Făcuse un împrumut, fără să i-o spună, și îl amortiza în rate, economisind cu

mari sacrificii din ceea ce-i dădea soțul pentru cheltuielile casei și ale ei proprii. Pentru a obține atunci creditul cu sprijinul unui gir, falsificase iscălitura tatălui său, care era pe moarte. Printr-un șir de împrejurări întâmplătoare, creditorul ei este concediat de Torvald, director de bancă, din cauza incorectitudinilor pe care le-a comis ca funcționar. Acesta o șantajează pe Nora pentru a obține revocarea concedierii. La rîndul ei Nora nu izbuteste să obțină ceea ce i se cere. Creditorul, printr-o scrisoare, dezvăluie totul soțului ei, apărător inflexibil al corectitudinii morale. În lumea ibseniană nu lipsește niciodată un susținător al vechii morale puritane, acceptată oficial de societate. Cel ce i se opune din lipsă de prejudecăți, simte întotdeauna în sinea lui condamnarea.

Într-o remarcabilă scenă culminantă, Torvald are o ciocnire cu Nora. Gestul generos din trecut al Norei este socotit de el un act abject și josnic, din pricina incorectitudinii lui formale (care totuși i-a salvat viața). Torvald folosește prilejul pentru a-i impune noi condiții de sclavie. Dacă înainte o considera o păpușă frivolă și inconștientă, acum îi spune că în viitor o va trata ca pe o servitoare necredincioasă, care poate obține iertarea numai prin supunere și umilință. Sosește o a doua scrisoare a creditorului care, îndemnat de o prietenă a Norei, ce vrea să-și refacă viața alături de el, cere iertare pentru scrisoarea anterioară și trimite chitanța creditorului. În fața acestui neprevăzut, Torvald schimbă tonul și se arată foarte dispus să o ierte: adică același act este judecat de el în chip cu totul diferit, după consecințele pe care le provoacă. Torvald îi propune Norei să revină la situația pe care am văzut-o la ridicarea cortinei, el mulțumindu-se numai cu accentuarea unei supravegheri părintești. Tocmai acum însă Nora se răzvrătește, comunicîndu-i hotărîrea ei fermă de a pleca definitiv din casă și de a-și face o viață proprie, de a se realiza cu prețul oricărui sacrificiu pentru a dobîndi o independență efectivă. Perspectivele și consecințele unei hotărîri prezentate de Ibsen drept un exemplu, sînt clare. Desigur, ideea apăruse cu cîțiva ani înainte (mai precis, în

1851, cînd John Stuart Mill publicase articolul său *Emanciparea femeii*, formulînd exigența pe care o susține Ibsen acum). De fapt, după cum a declarat Ibsen însuși, scopul lui era apărarea libertății și a autonomiei în gîndire și acțiuni a fiecărei ființe umane, nu numai a femeii. Dar meritul piesei stă tocmai în abordarea unei situații determinate, să zicem chiar a unei probleme determinate, în termeni umani, direcți, care mișcă și conving fără mediații. Cît despre rest, atît subiectul cît și psihologiile sînt tratate destul de sumar, îndreptate vădit spre scopul pe care și l-a propus autorul. Dialogul urmărește în special o verosimilitate cît mai mare, reușind să pregătească izbucnirea hotărîrilor și a întorsăturii care formează punctul final al dramei, cu o naturalețe și o concizie pregnantă, determinînd o redare scenică puternic reliefată.

Raporturile de fatală dependență care se formează în sînul unei familii constituie laitmotivul din *Strigoii* (1883). După cum a observat cu pătrundere Scipio Slataper, «drama ibseniană începe de obicei cu o speranță de efuziune, în momentul cînd protagoniștii cred că-și vor vedea eforturile răsplătite, că pentru ei va începe, în sfîrșit, o viață nouă; și tocmai în această primă speranță a lor, în acest prim pas iluzoriu spre fericire, cititorul observă că interiorul este cu totul putred și că la primul lor strigăt mai energic și mai pătimaș decît de obicei, se vor năruși și se vor nimiciți. Trecutul vinovat pe care ei nu și-l mai amintesc sau nu știu sau nu cred că îl mai au de ispășit, se dezvăluie cu iremediabilele lui consecințe tocmai cînd se pregătesc să înceapă o viață nouă. Iar ei, loviți pe neașteptate, caută să se justifice, să arunce vina pe alții; dar urmările precipitate, copleșitoare, implacabile ale păcatului lor îi obligă să restrîngă cercul acuzațiilor tot mai aproape de ei înșiși, așa cum și efectele sînt îndurate de cei din familie care le sînt mai apropiați. În cele din urmă, chiar în momentul cînd cu spaimă se recunosc vinovați, vina însăși izbucnește pe față și îi doboară, cu sufletul îngrozit de ultima realitate văzută în ultimul gest. Nu există mîntuire. Decît doar în tăria morală cu care au coborît în abisul lor lăuntric, și-au judecat

imparțial toată viața și s-au condamnat. În acest act, în această acceptare a propriului destin, chiar în momentul cînd simt că sînt distruși de el, stă măreția tragică a dramei ibseniene.

Dar unde este vina în acest implacabil organism tragic? Da, la început, tu cititor și personajele, vă faceți iluzia că puteți ajunge la o cauză concretă și precisă; dar pe măsură ce se descoperă adevărul acțiunii, toate cauzele se dovedesc una cîte una insuficiente: noile idei «imorale» cu care Oswald a revenit de la Paris, reîntoarcerea Elenei la soțul pe care îl părăsise din pricina purtării lui josnice, a lașității lui; și nici măcar prima și principala vină, din care s-a tras toată nenorocirea — aceea de a se fi vîndut, urmînd sfatul bătrînelor ei mătuși, și de a se fi căsătorit din interes — nu mai este în stare să susțină șirul consecințelor. De altfel, nici autorul nu ne-o mai amintește în a doua jumătate a dramei, adică tocmai cînd aflăm că Oswald plătește păcatele tatălui său (care a murit de sifilis). Cînd piesa, care pînă aici judecă și conduce, ajunge la acest punct, nimeni nu mai poate deosebi vina, consecințele, pedeapsa: totul este o precipitare de efecte reciproce; un organism tragic, care înaintează ca mașina care l-a strivit pe om».

Destinul din tragedia antică s-a rezolvat la Ibsen prin sentimentul răspunderii, pe care eroii lui burghezi îl au față de propriile lor acțiuni, într-un proces unde ei sînt atît judecători cît și acuzați. Prin ce întîmplare ciudată drama *Strigoii* a rămas mai prezentă în repertoriu decît orice altă piesă din vasta operă dramatică a lui Ibsen? Nu s-ar putea zice că din motive pur artistice, căci pe lîngă calitățile proprii autorului, ea întrunește cele mai vizibile defecte. La succesul ei a contribuit subiectul, care într-o vreme părea scabros, iar astăzi mai păstrează un anumit halo de morbiditate (se insistă asupra desfrîului lui Alving, personaj absent, dar într-adevăr simpatic). Chiar raporturile dintre doamna Alving și fiul ei se desfășoară pe o linie care pornește de la spiritul tragic, pentru a ajunge în cele din urmă la o destrămare amară și totuși acceptată. Contribuie la succes și structura dramatică solidă, plină de

efecte, de lovituri de teatru, de scene culminante; și, în sfârșit, motiv nu tocmai marginal, prilejul pe care personajele piesei îl oferă marilor interpreți de a se exhiba, suscitând înduioșare și compătimire. Piesa *Strigoii* a trezit indignarea opiniei publice, șocată de prezentarea crudă a realității fără văluri indulgente. Ibsen își bate joc în mod spiritual de critici și de detractori, și totodată și de el însuși, scriind *Un dușman al poporului* (1883), care poate fi socotită o dramă prin definiție pilduitoare și demonstrativă, situată în realitatea concretă a vieții sociale așa cum se desfășoară ea într-un orașel norvegian. În centrul ei se află un caracter, acela al doctorului Stockmann, care vrea cu orice preț să scoată la lumină toată putreziciunea ce se ascunde în viața orașului său, menită să susțină speculația financiară (băile despre care se discută în întreaga piesă, apar mai mult ca o aluzie simbolică).

Stockmann nu vrea să știe de nimic. Reprezentanții celor mai diferite pături sociale se opun pe rînd intenției lui de a dezvălui public cît de contaminate sînt apele acelor băi. De la cei ce sînt la putere și pînă la cei ce manifestă aparent o opoziție radicală, toți tind către un acord de compromis cu puterea, la o împărțire a beneficiilor: de la mica burghezie comercială, pînă la marea burghezie industrială, care nu se uită la mijloace dacă poate realiza profituri mari. Chiar și populația, instigată de notorietățile orașului, se ridică împotriva lui. Dar Stockmann nu cedează și nici nu renunță la luptă. Ba chiar hotărăște să înființeze o școală, unde conștiințele să fie educate în spiritul unei concepții morale despre viață. Cei din familie încearcă să-i arate dificultățile de a-și realiza intenția, adică de a alunga lupii din vizuină, făcînd din elevii săi oameni « *liberi și nobili* », dar Stockmann le declară că el este cel mai puternic, « *omul cel mai puternic din lume* » pentru că este « *cel mai singur* ».

Desfășurarea liniară și fără surprize, precum și figura lui Stockmann, vădit simbolică, fac ca piesa să pară schematică, expresie a unei polemici destul de facile și cu o evoluție previzibilă. Mai interesantă este zugrăvirea cadrului provincial, a combinațiilor

politice, a reacțiilor meschine. Realismul cu care este descris mediul are pe alocuri perspicacități introspective. În plus, Ibsen atacă iarăși o problemă de bază, aceea a moralității publice, chiar dacă perspectiva e strîmtă și simplistă.

Scriitorul a început poate să se întrebe ce preț are singurătatea omului cînd disprețuiește lumea înconjurătoare fiindcă o simte bolnavă și coruptă. Într-adevăr, în piesa următoare, *Rața sălbatică* (1885), conștiința nu își mai exercită controlul: locul ei este luat de ideea fixă, bolnăvicioasă, a lui Werle, de bunul simț sănătos dar primitiv și ignorant al Ginei, de sarcasmul raționalist al doctorului Relling. Învinșii din *Rața sălbatică* nu au proporții eroice, sînt stăpîniți de sentimentul înfrîngerii, trăiesc într-un climat cenușiu și opac de minciună. Iată personajele: un inventator maniac care își urmărește zadarnic marile ambiții, întreținut de cîștigurile echivoce ale soției, fostă amantă a asociatului tatălui său; un domn bogat care s-a făcut gentilom la țară după ce a ieșit din pușcărie; un teolog bețivan. În atmosfera aceasta nu există nici o adiere, aerul e stătut, nu se întrevede nici o cale de ieșire, nu există pasiuni și voință, « *timpul este oprit, acolo la ei, de rața sălbatică* ». Toată societatea este bolnavă de o boală cronică; în *Rața sălbatică* lipsește încrederea în individ, care i se opune într-o singurătate eroică; după cum zice doctorul Relling, pînă și individul care vrea să i se opună este un bolnav.

Măreția acestei negări totale a valorilor umane se desfășoară pe o linie directă de dezvoltare începută cu *Brand*. Credința eroică este insuficientă. Dar sentimentul de carență, de gol, de faliment se exprimă printr-un simbol, rața, deci printr-un curaj pozitiv de a constata adevărul în mod inexorabil, cu fermitate rece. Ibsen a scris *Rața sălbatică* pe la jumătatea lungului său drum în artă. Problematika dramei este încă net realistă: dar încep să apară reprezentări simbolice, cum este prezența însăși a raței sălbatice, imagine voalată a libertății și a sincerității, a idealului trădat. Drama este străbătută de tumultul polemicii ibseniene cu epoca lui, cu societatea timpului, cu morala care predomina în ea. Se regăsesc conflictele pre-

ferate ale imaginației ibseniene, antecedentele care pregătesc drama, caracterele definite după configurația păturilor sociale, evoluția dusă pînă la explozia finală și la catharsis, nevoia de adevăr care stăpînește conștiința autorului în descrierea și în condamnarea acelei lumi. Deasupra tuturor elementelor care compun tematica ibseniană obișnuită, plutește figura dulce a Hedwigei, poezia purității și a inocenței călcate în picioare.

În *Rosmersholm* (1886) se accentuează tendința de a înfățișa în simboluri orizonturile spre care se îndreaptă realitățile cotidiene, de a șterge hotarele dintre viață și moarte, dintre natural și supranatural. Ca de obicei, Ibsen pornește de la o situație concretă cu un substrat social precis; asupra ei își aruncă umbra și de rîndul acesta un trecut întunecat, care intervine în dramă și îi determină desfășurarea. Rosmersholm, adică ferma familiei Rosmer, este de multe decenii, poate chiar de secole, reședința uneia dintre familiile cele mai de vază din orașel. De aici, persistența în casă a spiritului Rosmerilor: tradițional cu austeritate, legat de un concept puritan al existenței și al îndatoririlor ei.

Orașelul este tulburat de spirite noi, revoluționare, care vin în contradicție cu el. Se reneagă religia și moralitatea strămoșilor, în favoarea unei libertăți, a unei veselii păgîne care să confere un sens nou vieții. Mișcarea trezește, bineînțeles, și reflexe politice directe, prin care opinia radicală începe să capete o prioritate hotărîită asupra opiniei conservatoare. Lupta se extinde în alegeri, în presă, în școală. Pastorul Rosmer o întîlnește pe Rebecca West, care-l va tîri de cealaltă parte, tulburîndu-i viața trăită pînă atunci în cadrul tradițiilor seculare ale Rosmerilor. Soția lui, Beata, cînd află că nu va putea să aibă copii și simte că nu va fi în stare să țină piept personalității Rebeccăi West ca tovarășă de viață a lui Rosmer, se omoară, aruncîndu-se într-un canal de sub ferestrele casei. Pastorul Rosmer renunță la profesia lui religioasă, se pregătește chiar să intre în arena politică alături de radicali și, în sfîrșit, ca ultim gest logic al palingenezei sale, îi cere Rebeccăi West să se căsătorească cu el.

Aici intervine neprevăzutul dramatic, elementul dialectic al conflictului pe care l-a înfățișat Ibsen. Rebecca West, adînc influențată de șederea ei la Rosmersholm (unde fusese primită și găzduită mai demult), cu sufletul tulburat de halucinații, de apariția unor năluci de cai albi pe canal, simbol al unui destin imanent, refuză să se mărite cu el, dezlănțuind în Rosmer o adîncă dezorientare. Îi mărturisește că ea a pricinuit moartea soției lui, împingînd-o la sinucidere prin aluziile neconținute la inferioritatea ei morală și psihică. Dar mai mult decît această vină, ceea ce o împiedică să se mărite cu el este dragostea ei, care nu mai are aceeași pornire senzuală dinainte, n-o mai poate împinge spre o cucerire care să nu țină seama de obstacole. Acum, impregnată cum este de spiritul Rosmerilor, a conceput o iubire transcendențială, care se satisface prin ea însăși, dintr-o moralitate lăuntrică. Rebecca vrea să se despartă de Rosmer și să-și refacă viața, consacînd-o numai acestei iubiri, care nu va cunoaște eclipse. Dar Rosmer simte că nu poate rămîne singur. Înțelege că ar fi zadarnic să înfrunte o nouă situație politică și morală, acum că Rebecca s-a transformat și s-a înnobilit sufletește, stăpînită fiind de *spiritul de la Rosmersholm*.

Pe de altă parte, cum poate Rebecca să-și ispășească vina? După chinuitoare frămîntări, Rebecca și Rosmer hotărăsc să-și dea singuri sentința. Se unesc într-o căsătorie imaginară și imediat după aceea, luîndu-se de mîna, pornesc spre canal și se îneacă în el. Ibsen a urmărit să arate cum căutarea fericirii, așa cum voise s-o încerce Rebecca, și căutarea unei împliniri etice, care a pus pe urmă stăpînire pe ea, nu se pot împăca decît în moarte. Rosmer însuși simte în mod tragic acest conflict. Unirea lor nu poate fi decît mistică, pecetluită de moarte.

Drama lor este situată de Ibsen în cadrul luptelor care au loc în interiorul țării sale. Personajele secundare le reflectă într-adevăr în mod semnificativ. Kroll, care e conservator, expune vederile grosolane și arogante ale lumii lui. Pe de altă parte, progresiștii

tății și ai neconformismului, aduc cu ei falimentul unei existențe care se nutrește din disperări și rănchiune. Cu aceasta, Ibsen ar vrea parcă să se ridice deasupra luptei, în numele unor perspective mai vaste, așa cum ni le revelează cei doi sinucigași. Personajele secundare de care am amintit au, cum se întâmplă adesea la Ibsen, mai mult o valoare funcțională, exemplificatoare. Ibsen dedică cu prioritate interesul și ponderea sentimentelor pe care vrea să le transmită, celor doi protagoniști, preferându-l și aici pe cel feminin. Rebecca West, în cumpănă între simbol și fapt divers, între semnificații și nehotărâri, are o veracitate convingătoare: este un personaj vital, creat de Ibsen cu deplină libertate de spirit, provenită dintr-o experiență umană complexă. De aceea se pretează la interpretări care să-l îmbogățească și să-l perpetueze: ca aceea a Eleonorei Duse, rămasă memorabilă.

În 1887, imediat după *Rosmersholm*, Ibsen a declarat într-o conferință: « *S-a spus despre mine, din diferite motive, că sînt pesimist. Și într-adevăr sînt, întrucît nu cred în veșnicia idealurilor omenești. Dar sînt și optimist, întrucît cred pe deplin și cu tărie în forța de transplantare a idealurilor și în facultatea lor de a evolua. Adică, mai precis: cred că idealurile de astăzi, pe cale de dispariție, se îndreaptă spre ceea ce am arătat eu...* » Iar în altă parte, făcînd aluzie la o « a treia împărăție »: « ... *Voi fi bucuros de munca săptămînii mele de viață¹ dacă va servi la pregătirea sufletului bun pentru ziua de mîine. Dar mai cu seamă, voi fi bucuros dacă va contribui la călirea sufletelor pentru săptămîna care neapărat va să vină.* »

În *Femeia mării* Ibsen ajunge la imagini simbolice care au o menire poetică, deși sînt situate într-o realitate cotidiană. Ellida este atrasă de mare, adică de evaziune, de libertate. Intervine chiar și un personaj enigmatic, *străinul*, chemînd-o spre un nou destin. Dar Ellidei îi este milă de soțul ei, slab și dezorientat, care n-ar putea trăi fără dînsa, așa că renunță. Ne aflăm în 1889. S-au deschis orizonturi

¹ Aluzie biblică la săptămîna Facerii

noi pentru public și pentru elitele culturale. A luat avânt impulsul poetic, răzvrătirea față de umilitoarea realitate cotidiană și de problemele ei, necesitatea unei evaziuni spre idealuri cuprinse în sentiment și în viața spirituală. În fața lor, Ibsen pare nehotărît, tulburat, perplex și poate dornic să prezinte mereu noi alternative. În *Femeia mării*, renunțarea nu poate în orice caz să ascundă înfrîngerea efectivă suferită de realitatea cotidiană. În *Hedda Gabler* (1891), eroina, nevrotica și autoritara Hedda, se pregătește în schimb să lupte.

Dintre dramele lui Ibsen, *Hedda Gabler* este poate cea care a stîrnit mai multă senzație datorită și faptului că ajunge la un rar echilibru între realitatea personajului și semnificațiile pe care trebuie să le exprime. În plus, se pretează la o mare creație de rol feminin (în Italia, prima interpretă a fost Eleonora Duse). Hedda Gabler pare să încheie parabola emancipării femeii începută cu Nora, care vrea să se realizeze ca personalitate, trecînd la Rebecca, care a înfăptuit aceasta, dar fără a putea ajunge la un acord cu lumea din jurul ei. Hedda devine stăpîină necontestată și cînd vede că dominația ei nu poate ajunge mai departe, își ia viața.

Trăiește și ea în lumea înăbușitoare de provincie din Norvegia acelor timpuri. Fiică a unui general și obișnuită cu deprinderi militarești, ca tragerea cu pistolul și comanda, s-a mulțumit cu un soț supus, doar ca să aibă o viață liniștită și o supra-mație necontestată. Întorși după o lungă călătorie de nuntă în orașelul unde soțul va fi profesor, Hedda se întâlnește cu un prieten din copilărie, un scriitor care o iubise, dar cu care nu se putuse înțelege. Acesta are acum o altă amantă, blîndă și resemnată, Thea, mulțumită căreia a putut scrie o nouă operă. După o noapte de orgie, pierde manuscrisul, care, găsit de soțul Heddei, ajunge în mîinile acesteia. Hedda îl distruge din gelozie. Scriitorul disperat, se sinucide, pentru că în acel manuscris își pusese toată speranța vieții lui. Hedda însăși îi dă arma. Dar fiindcă nu și-a putut realiza idealurile prin acel scriitor pe care spera să-l împingă spre un drum nou

și strălucit, și văzîndu-se la cheremul unui șantajist care cunoaște în toate amănunțele povestea cu manuscrisul, Hedda se sinucide și ea cu un revolver al tatălui ei. Expresie tipică a burgheziei de la sfîrșitul secolului și a aspirațiilor ei veșnic înfrînte. O lume care se dovedește, ca în cazul de față, incapabilă să evadeze dintr-o realitate apăsătoare, să găsească un alibi pentru neputința ei de a participa la viața socială așa cum este, cu grosolăniile și mizeriile ei, care par inevitabile și oprimate, cu toate că ar avea în orice moment posibilitatea de a se ridica la rangul de clasă conducătoare.

Cu trecerea timpului, și *Hedda Gabler* pare pe alocuri forțată, mai ales în construcția dramatică și în caracterele din jurul Heddei, prea dependente de ceea ce trebuie să exprime personalitatea ei. Are fără îndoială o mare importanță istorică, fiindcă reflectă ecoul direct și incontestabil al unei stări sufletești larg răspîndite în sferile superioare ale societății, prin zbuciumul sincer și tragic al unui suflet care îi întruchipează cel mai direct conștiința.

În ultimul deceniu al secolului, cu care se încheie activitatea sa, Ibsen a compus o serie de drame cu substrat net simbolic, din care răzbătea, de fapt, renunțarea la viață. Structura dramatică devine mai nedefinită, fiindcă tinde în primul rînd să creeze atmosfere, stări sufletești asupra cărora apasă misterul, nelămuritul, incognoscibilul. Limbajul dramatic devine bineînțeles mai liric, impregnat de melancolie și renunțare. Personajele sînt lovite de fatalitate, se simt responsabile de vinovății, față de care voința lor este neputincioasă. Întîlnim din nou impulsul de a atinge idealurile urmărite, dar, în ultimă analiză, acesta nu izbutește decît să-i ducă la sacrificiu. *Constructorul Solness* (1892) construiește în realitate clădiri, realizează arhitecturi prin care omul ar trebui să-și afle propria lui măsură. Sînt clădiri și arhitecturi ce simbolizează construcțiile morale ale sufletului și ale societății. Solness se află într-o situație grea, fiindcă se teme că va fi părăsit de un discipol al său, care ar putea să-l depășească. Și iată că aici, ca întotdeauna la Ibsen, apare trecutul perso-

najului¹. Cu zece ani înainte întâlnește o fată în casa unor prieteni și, într-un moment de intimitate, se născuse între ei un sentiment de iubire. Fata, Hilde Wangel, se întoarce acum pe neașteptate, maturizată. Îl îmboldește să îndrăznească, să lupte, să construiască, fără a ține seama de greutate. Solness suferă de ameteți. Nu se poate sui pe schele, iar aceasta îi știrbește personalitatea în ochii tuturor, în special ai celor din jurul său. A terminat turnul noii sale locuințe. Urmează să se sărbătorească încheierea acoperișului. În starea febrilă și exaltată în care l-a adus Hilde, îndrăznește să se suie pe schele. Tocmai când, spre admirația și stupefăcerea generală, a ajuns în vîrf, se prăbușește în gol și Hilde strigă: «*Nu-l mai văd acolo sus!... ce spaimă! N-a avut destulă putere! Dar a atins virful. Și am auzit în aer sunete de harpă.* (Agitîndu-și șalul și strigînd cu pasiune concentrată și sălbatică) *Constructorul meu!... Constructorul meu!...* »

Drama este perturbată de compromisul prea evident între simboluri și realitate, din care cauză nu ajunge la o armonie expresivă. Slăbiciunea lăuntrică substanțială a personajului masculin, foarte asemănător cu o întreagă serie de personaje ibseniene care își propun idealuri absolute dar n-au forța să le atingă, se îmbină în cazul de față cu tipica și molatică neputință de a lua o hotărîre, pe care Ibsen o atribuie de obicei soților. Hilde preia la rîndul ei stindardul Heddei, dar cu prospețime și vitalitate, lăsînd să se presupună izbînzii și realizări, chiar și prin sacrificarea celui care, așa ca Solness, îi servește drept treaptă. Desfășurarea este prestabilită în scop demonstrativ, ca pentru a continua argumentarea lui Ibsen asupra componentelor și a forțelor civilizației burgheze.

Micul Eyolf (1894) reia teme de vinovăție, ispășirii și palingenezei. Este vorba despre un cuplu burghez,

¹ Autorul a omis aici tocmai componenta acestui trecut, caracteristică pentru Ibsen: pentru a construi o nouă casă, el a provocat un incendiu în fosta sa locuință, în care au murit cei doi copii ai lui, soția rămînînd neconsolată. Deci și-a plătit celebritatea sacrificîndu-se pe sine și pe ai lui.

care a dat viață unui copil nenorocit fizicește, simbol al unirii lor nepotrivite. De fapt, într-un trecut plin de păcate, ca întotdeauna la Ibsen, Alfred a nutrit o dragoste incestuoasă pentru o soră a lui — care apoi se dovedește soră vitregă — firește, fără a trece dincolo de elanul afectiv. Soția știe, și gelozia o împiedică să-și iubească pe deplin copilul, pe care nu-l simte rod al dragostei. Micul Eyolf crește neglijat de părinți, deși în aparență sînt afectuoși cu el; pe lîngă aceasta, este luat în rîs de copiii de vîrsta lui, pentru că e schilod. Într-o zi le vine în casă «bătrîna șobolanilor», un fel de vrăjitoare care, însoțită de un cîine, colindă prin case și le scapă de invazia rozătoarelor. Eyolf este fascinat de ea, o urmează de-a lungul fiordului, atît de preocupat încît, pînă la urmă cade în apă de pe un ponton și se îneacă sub privirea indiferentă a colegilor lui de școală. Părinții, zguduți de întîmplare, sînt nevoiți să-și facă un examen de conștiință și puși în situația să-și recunoască păcatele. În vreme ce Eyolf alerga spre moarte, Alfred, convingîndu-se că nu va putea să realizeze opera căreia i se dedicase¹, hotărîse să-l facă pe copil să se preocupe de ea, cu gîndul că Eyolf va ajunge să-i dea o dimensiune mai matură decît izbutise el. Transferul nemaifiind acum posibil, Allmers și soția lui, Ritta, se vor dedica educării colegilor lui Eyolf, pentru a-i face oameni liberi și superiori. Vor fi protejați în îndatorirea pe care și-au luat-o de spiritul lui Eyolf care «se înalță spre culmi, spre stele și spre marea liniște».

Această dramă suferă și ea, mai cu seamă în actul al treilea, de un vădit didacticism, care devine schematic. Dar ceea ce îl atrage pe spectator și îi sugerează o judecată morală despre viață, convingîndu-l și luminîndu-l, este atmosfera care apasă asupra fiordului și care determină mișcările unei tainice forțe ce judecă și pedepsește.

John Gabriel Borkmann (1896) este piesa ce poate fi considerată cu adevărat opera concluzivă a lui Ibsen, întrucît în ea sînt dezvoltate și duse la capăt diferite idei care i-au inspirat încă de la început

¹ Voia să scrie o mare operă despre *Responsabilitatea umană* 34

scrierile. Înainte de toate, intervenția trecutului. În primele două acte, Ibsen îl scoate cu încetul la iveală din străfunduri și îl lămurește, epurat cum este de trecerea timpului.

Borkmann, și el un tipic și concludiv personaj ibsenian, își luase o sarcină supremă: aceea de a aduce oamenilor fericire, în felul lui Faust, creînd adică o activitate, o muncă (în cazul de față, exploatarea bogățiilor miniere), o bunăstare care să le umple și să le marcheze viața. Nu este întîmplător faptul că Borkmann întruchipează tipul omului de afaceri întreprinzător al timpurilor moderne, făcîndu-se astfel în mod concret exponentul acelor ani. Pentru a-și atinge scopul, nu ezitase să renunțe la marea lui dragoste pentru Ella. Ca director de bancă, luase inițiativa de a determina înființarea mai multor societăți industriale pentru exploatarea minelor, folosindu-se de capitalurile ce-i fuseseră încredințate sub titlu de economii. Lipsurile sînt descoperite. Borkmann este condamnat la cinci ani închisoare. Viața și cariera îi sînt deci distruse, deși în realitate nu lucruse pentru profitul lui, așa că, în esență, era nevinovat. Timp de opt ani va rămîne închis în casă, examinîndu-și comportarea din toate punctele de vedere, sub toate aspectele. Își încheie lunga cercetare, declarîndu-se nevinovat.

Cortina se ridică la acest punct, cînd personajele se întîlnesc din nou, ca pentru a face bilanțul celor întîmplate. Ella, sora ei geamănă (care a devenit soția lui Borkmann), Borkmann, un prieten al său care se simte apăsător de falimentul vieții acestuia, fiul lui Borkmann care vrea să se elibereze de povara trecutului și va fugi cu iubita lui, părăsindu-și părinții. Borkmann a izbutit, în sfîrșit, să-și scuture din spate cei treisprezece ani cît a fost victima capcanei pe care i-au întins-o dușmanii. Vrea să iasă iar la lumină, să reia lupta cu viața. Regăsește în Ella pe tovarăsa credincioasă, deși a distrus în ea «*flacăra iubirii*», tot ce-i putea oferi mai bun existența. Face cîtiva pași pe zăpadă și, de pe o mică înălțime, zărește orașul și fabricile care au răsărit în urma exploatării minelor, mulțumită impulsului dat de el. Scrutează orizontul hotărît să intervină din nou, să-și realizeze

planul de a transforma lumea; dar o mînă de fier îi încleștează inima și Borkmann cade fulgerat. Cele două surori vor veghea la căpătiul său ca două umbre. Omul poate lupta și construi fără a ajunge să vadă roadele acțiunii sale, sau poate fi chiar doborît de ea. Drama, concisă și esențială, arată în mod definitiv tot ce a putut înțelege Ibsen din lumea lui, cu trecutul și viitorul ei. Firește, prin suferința și zbuciumul unui personaj viu și veridic, pe care dragostea celor două surori ni-l prezintă în adevărata lui lumină. Ibsen se apropie și de data aceasta destul de mult de simbol, menținîndu-l totuși în cadrul adevărului uman, dezvăluindu-l într-un spirit care luptă cu lumea deși o iubește, tocmai pentru că o iubește. Structura dramei este tipic ibseniană. La fel și dialogul, care nu se depărtează aproape deloc de stricta verosimilitate. Întîlnim așadar aici mijloacele tipice descoperite de marele dramaturg, puse în acțiune prin tot ce au mai pozitiv și lămuritor, într-o viziune grandioasă și sumbră, ca și civilizația industrială care începea să acapareze orizonturile.

Ultima piesă a lui Ibsen, *Cînd noi, morții, vom învia*, este compusă în ultimul an al secolului și pare să facă aluzie la această împrejurare. Ibsen expune aici un conflict care va fi adesea evocat în deceniile următoare. A căuta fericirea, plenitudinea vieții, sau a-și îndeplini propria îndatorire ideală? Cele două direcții par inconciliabile. Sculptorul Rubeck a realizat o operă mare, care îi va aduce renume și bogăție. Femeia care i-a pozat ca model i-ar fi putut da dragoste și fericire. Dar prins cum era de opera lui, nu i-a observat farmecul. Acesta este antecedentul, ca de obicei, hotărîtor. Acum Rubeck trăiește alături de Maia, mult mai tînără decît el și stăpînită doar de animalitate. Într-o stațiune climaterică de la poalele munților norvegieni, o întîlnește iar pe Irene, după mulți ani, și înțelege cît de mult a pierdut renunțînd la dragostea ei. Maia se lasă cucerită de un curajos vîntor de urși și, cu el, se simte în sfîrșit liberă și stăpînă pe ea. Rubeck se întoarce la Irene. Dar prea tîrziu. Existența lor e distrusă. Coliba în care se adăpostesc în timpul unui viscol, este smulsă de o avalanșă. Ibsen vede în nimicire definirea

unei sublimări. Dar îi condamnă pe cei ce n-au știut să înțeleagă viața, s-o accepte, s-o stăpînească, chiar dacă erau atrași de o menire superioară, de menirea însăși a vieții.

Fraza « *Cînd noi, morții, vom învia* », murmurată de Irene, vrea să simbolizeze tot ce pierdem din viață cît trăim, adîncul regret care ne urmărește cînd devenim conștienți de aceasta. Deși prezentată într-un veșmînt care frizează uneori estetismul, dominant în acea vreme, drama formulează o dialectică și un conflict fundamental. Natura, ființa, capătă în ea și mai multă prioritate. Cadrul ei natural, munții înalți, lacul, prăpăstiile adînci, ajung pînă la urmă să determine chiar desfășurarea evenimentelor, starea sufletească a protagoniștilor. Personajele nu mai sînt, firește, decît imagini. În puritatea lor, reprezintă numai aspirații de viață. Limbajul devine aerian, rarefiat. Astfel se încheie, printr-o solemnă abstracțiune, cea mai vastă analiză a unei lumi, cu ansamblul și individualitățile ei, realizată în secolul al XIX-lea ca o tentativă de constituire a unei comunități și a unei fermități ideale. Fiind strîns legată de actualitatea unei epoci și de caracteristicile ei, deci limitată în structura și în scopurile sale, opera lui Ibsen exercită astăzi mai puțină atracție. Dar conține imbolduri și învățăminte ce nu trebuie uitate, în acest secol care este încă departe de a fi elaborat răspunsuri definitive la toate întrebările formulate de dramaturgia lui, și care, deși își parcurge drumul realizînd o evoluție profundă, întîrzie încă să se îndrepte spre acea « *a treia împărăție* » preconizată de el. În vasta lui operă, Ibsen a înglobat multe idei noi și învățămintele cele mai valoroase luate din problemele epocii sale, verificîndu-le adesea în zbuciumul și suferința unor personaje vitale.

STRINDBERG

Viața lui August Strindberg (1849—1912) s-a desfășurat în elanuri sentimentale, înregistrînd falimente lamentabile de la un crez la altul, atît

în domeniul religios cât și în cel politic, în cel științific sau pseudo-științific și chiar în cel rezizoral (în ultimii ani ai vieții), cu o inconstanță ce merge mînă-n mînă cu pasiunea cu care îmbrățișa fiecare cauză. Copilăria i-a fost marcată de condiții dramatice de inferioritate psihologică, fiindcă era «*copilul unei servitoare*» devenită a doua soție a tatălui de origine burgheză, deci avînd parte de prea puțină considerație în comparație cu ceilalți frați. Peripețiile personale se reflectă în proza lui narativă, mai întotdeauna cu substrat autobiografic. Se reflectă, firește, și în opera teatrală, dar în mod indirect, fiindcă Strindberg izbutește să-și obiectiveze experiențele și să ajungă prin ele la sensul vieții, cu frămîntările, conflictele și misterul ei.

Dramaturgia lui descrie o parabolă vastă cu direcție unitară: analizarea raporturilor care se stabilesc în sînul unui grup de oameni: într-o familie, într-o casă, într-o comunitate. Ură și iubire, atracție și repulsie, debit și credit, comunicare și nepuțință de comunicare, căutare a divinului și a limitei de clasă, ajungînd pînă la incognoscibil și la starea de vis ori de nebunie. Trece de la naturalismul cel mai crud la simbolismul cel mai aerian, de la analiza socială la nălucile subconștientului, fără ca prin aceasta procesul să piardă ceva din puterea lui de convingere scenică. Investigația lui rezumă, asimilează, ne duce mult mai departe decît toate investigațiile comportării elaborate în Europa de la Revoluția Franceză încoace, proiectîndu-se în viitorul secolului al XX-lea. De aceea, se mai descoperă și astăzi actualitatea și fecunditatea pieselor sale, a formelor, a mijloacelor prin care încercase să cerceteze subconștientul. După o serie de lucrări de tinerețe, compuse între 1869 și 1871 pe bază de reminiscențe literare, Strindberg ajunge la maturitate cu o mare frescă istorică *Măster Olof* (1872), care a obținut succes deplin abia în 1887. Abundă și aici reminiscențele, mai cu seamă ibseniene (nu trebuie uitată influența hotărîtoare pe care a avut-o Ibsen asupra lui Strindberg, chiar dacă acesta a mers, firește, pe căi mult mai îndrăznețe și inovatoare). Autorul dă dovadă de un simț al scenei profund și sigur. Adevă-

rata personalitate a lui Strindberg se arată în *Tatăl* (1887), unde sînt folosite mijloacele naturaliste pe atunci la modă (ca atare s-a bucurat chiar de aprecierea lui Zola), dar cu o intensitate și un realism sfîșietor. Într-o familie, soțul se îndoiește de fidelitatea soției și, lucru și mai tragic, se îndoiește că băiatul e al său. Frămîntarea aceasta îi provoacă moartea și murind, blestemă, cu accente care oglindesc pornirea personală a autorului, întregul gen feminin, dușman al bărbatului. Cu toată intensitatea și cruzimea ei, se mai resimte în dramă o anumită mecanică demonstrativă.

În anul următor Strindberg scrie *Domnișoara Iulia*, unde observarea realității este cît se poate de pregnantă: un fel de radioscopie a vieții sociale, cu raporturile dintre diferitele clase, dezvăluite prin legătura amoroasă dintre valetul Jean și domnișoara contesă, care îi cedează dintr-un impuls instinctiv. Iulia este apoi convinsă de valet să se omoare, de teama consecințelor ce se pot ivi de pe urma faptului. În felul acesta, ajung să se contopească într-o singură tensiune tragică sentimentul inferiorității sociale, care tinde totodată spre răzbunare, și nestăvilita ispită a legăturii sexuale, dezlănțuită într-o țară nordică, într-o noapte de Sfîntul Ioan. Acțiunea dramatică are o puternică densitate expresivă, care face din dramă cea mai desăvîrșită realizare în cadrul investigației sociale obiective caracteristică pentru secolul al XIX-lea. Personajele trăiesc o criză decisivă, momentul cel mai zbuciumat și totodată cel mai plin din riscanta lor existență.

Creditorii, din același an, întărește la Strindberg concepția fundamentală despre credit și debit, credit și debit dintre bărbat și femeie, în care de obicei femeia are întîietatea. Este descris, după cum l-a definit autorul, un «asasinat psihic» săvîrșit de soție asupra celor doi soți ai ei, absorbindu-le vitalitatea¹. La sfîrșitul secolului, Strindberg scrie o

¹ Afirmația este valabilă numai pentru al doilea soț, căci situația de criză și nenorocirile sînt declanșate din voința premeditată a primului soț al Teklei, care-i va distruge și ei existența.

serie de drame mari, într-un ritm aproape amețitor: *Spre Damasc* (trilogie), *Delict și delict*, *Gustav Vasa*, *Paști*, *Dansul morții*. În 1901, *Visul*, și puțin mai târziu *Svanevit*. Particularitatea deosebită a acestei intense perioade creatoare, fundamentală pentru evoluția dramaturgiei europene (și nu numai a dramaturgiei, ci și a spiritului) este că fiecare moment al ei constituie o preocupare complexă față de istoria intimă a omului, abordată de fiecare dată dintr-o altă perspectivă.

Spre Damasc conturează itinerarul minții umane în căutarea infinitului, a misterului, a divinului, într-o fărîmițare de tablouri care compun pe nesimțite unitatea scopului. În *Delict și delict*, situat la Paris, Strindberg vrea să trateze problema «*voinței vinovate, a răspunderii gândurilor rele, și a dreptului pe care îl are individul de a se pedepsi singur; eroul este cel care dirijează acțiunea, este invizibilul Dumnezeu însuși*». Acțiunea rămîne totuși realistă, înclinată poate spre melodramă. *Gustav Vasa* reia stilul și tonul tragediilor istorice shakespeariene, pentru a preamări figura și caracterul vestitului erou suedez. *Paști* exprimă aspirațiile mistice ale unor figuri fermecate. Eroina, Eleonora, suferă și se sacrifică pentru aproapele ei, mulțumită inocenței sale, într-un climat poetic de uitare de sine, și de evenimente miraculoase. *Dansul morții* prezintă, în schimb, în mod furtunos, ciocnirea dintre două ființe unite prin căsătorie, care ajung să se distrugă una pe alta și să nutrească o ură reciprocă. *Visul* pornește de la brahmanism, creînd un personaj feminin ideal, care parcurge tablou cu tablou multiplele aparențe de pe pămînt, în stadiile și în momentele cele mai variate, într-o lungă parabolă inspirată chiar din viziunile onirice. Cînd Strindberg a putut, în 1907, să-și creeze un teatru al său «*Intima Teater*», după modelul lui «*Kleines Theater*» și «*Kammerspielhaus*», înființate de Max Reinhardt, a elaborat un gen adecvat scenei sale, cu o serie de drame: *Furtuna*, *Casa arsă*, *Pelicanul*, *Sonata fantomelor*, unitare ca teme, ca structură, ca spirit. Aparențele umane au devenit aici fantomatice. Remușcărilor și regretele anihilează

orice impuls. Trecutul apasă, constrângînd personajele la raporturi crude, la sacrificii neomenești. Voințele nu mai sînt în stare să acționeze, fiind condamnate la o imobilitate disperată care le paralizează treptat. Neputința de a găsi o etică salvatoare, de a o îmbrățișa, duce la moarte.

Strindberg părea să fi moștenit slăbiciunile și elanurile divinatorii ale profetului din antichitate. El putea ajunge, prin impulsuri meschine și puerile («*prea omenești*» : se apropiase și el de Nietzsche), prin resentimente și dorințe aprige, la adevăruri de care nu îndrăznise nimeni să se apropie, la determinarea orientărilor nebănuite ale spiritului omenesc. Ca și la profeții biblice, întâmplările personale se îmbinau cu elementele istorice ale viziunilor sale, în așa măsură încît nu este posibilă stabilirea vreunei diferențieri.

Cu fiecare dramă, Strindberg a demonstrat imposibilitatea unei vieți, sprijinite pe altfel de principii decît cele ale raporturilor de forță, de violență pentru violență, lovitură pentru lovitură. În *Domnișoara Iulia*, *Dansul morții*, *Tatăl* se leapadă de această pretenție prin confesiuni disperate, prin povestirea dureroasă și tulbure a propriilor experiențe în sînul grupurilor sociale și familiale, încheiate în abjecție. În *Sonata fantomelor* personajele lui își pierd orice rațiune de existență prin păcatele lor deznădăjduitoare, cînd în locul iubirii apare ura, disprețul, rușinea. Refugiul mistic din dramele lui religioase și simboliste se dovedește o evanescență fragilă, o iluzie pierdută.

Teatrul lui Strindberg — care dizolvă construcția ibseniană într-o serie de scene crude și fără nici un raport structural — a avut o mare importanță istorică, chiar dacă asprimea lui nu este prea gustată de public, avînd deci o răspîndire relativ restrînsă. Este o verigă esențială pentru a înțelege evoluția spiritului burghez, golul pe care îl descoperă în sine și care îl duce la soluții reacționare sau revoluționare, fără a-și putea înfăptui idealurile.

Cu agitația lui neînfrînată (care în mai multe rînduri a ajuns la nebunie), Strindberg pătrunde pe rînd și

adînc în feluritele orientări ale culturii europene¹. Le atinge ultimele limite, crezînd că descoperă neantul final pe planul conștiinței colective, prefigurînd totodată într-o viziune amplă și profundă rezultatele la care civilizația îl poate duce pe individ, pierderea sau vînzarea de sine provocată de cadrul social în care se determină existența. Năruirea unui edificiu simbolic care își doboară locatarii viciați, urmăriți de vinovăție. Încheierea este un pustiu.

BECQUE

Apariția lui Henry Becque (1834—1899) în teatrul francez din cea de a doua jumătate a secolului trecut poate fi socotită cu totul neașteptată. Producția franceză, sau mai precis pariziană, își servea cu fidelitate publicul, făcîndu-se adesea ecoul noilor mișcări culturale, dar asimilîndu-le și avînd grijă să le atenueze toate trăsăturile periculoase, adică folosindu-le ca izvoare pentru elaborarea teatrală. Scopul direct al autorilor rămînea cucerirea publicului printr-o zugrăvire nouă a lumii sale și, totodată, elaborarea unei noi teatralități care să devină treptat actuală.

Henry Becque ar fi vrut să se insereze în acest raport direct cu publicul. Desigur, nu poate fi apropiat de autorii simbolști, pentru care piesa de teatru este în primul rînd un mijloc de exprimare. Cu toate acestea, viziunea lui realistă, care pentru alții rămîne doar un instrument menit să convingă mai bine publicul, este determinată la el de o exigență morală atît de intransigentă și severă, încît cu mare greutate își găsește adepți și o primire bună în teatre. Becque zugrăvește portrete ample și cu totul verosimile ale societății pariziene, așa cum se prezenta

¹ A citit cu pasiune opera lui Kierkegaard, Schiller, Byron, a trecut de la un umanitarism creștin la radicalism, apoi la ateism și pozitivism, după care se întoarce cu aceeași pasiune la *Biblie* și scrierile budiste

în timpul celei de a treia Republici, dar când izbucnesc să pătrundă pe scene, sînt prost primite și curînd date uitării. Din disperare, Becque recurge atunci la genul strălucitor, cu aparență de vodevil, care este mai bine primit, pentru că lumea nu observă disprețul care îi animă piesele, batjocura care e azvîrlită din plin asupra figurilor tipice ale societății pariziene. Cele mai importante piese ale lui: *Les Corbeaux* (Corbii, 1882) și *La Parisienne* (Pariziana, 1885) exemplifică aceste două direcții.

În prima ni se prezintă o familie de burghezi cu principii morale corecte. Capul familiei moare. Profitînd de dezorientarea celor îndoliați, cămătarii se năpustesc ca niște corbi asupra averii, care în scurt timp se risipește cu totul. Întreaga familie ajunge în mizerie. Umilirile se acumulează. Membrii ei nu vor mai avea parte de o viață senină, distrusă fiind de interesul cămătarilor care, motor principal, reglementează structura vieții sociale și o paralizază.

În *Pariziana*, Becque se limitează la obișnuitul adulter. Faimosul triumphi, avînd în centrul lui femeia de lume, inteligentă și fascinantă, pierde orice lustru sentimental, devenind doar un dans infernal de poftes josnice și vulgare. Becque s-a folosit, ca și Oscar Wilde, de un convenționalism teatral larg răspîndit și chiar tipic pentru vremea sa, pentru a continua să-și aprofundeze judecata severă, analiza demistificatoare a sentimentelor. Adulterul, această pasionantă și unică aventură a lumii burgheze, această preocupare a ei dominantă în viață și pe scenă, devine la Becque elementul revelator al psihologiilor, al sufletelor, al concepțiilor de viață. Este cel care dă măsura vidului, a platitudinii și lașității lor interioare, simbolul unei josnicii morale, acoperită de farduri și paiete, dar prin aceasta, nu mai puțin degradantă.

Compoziții concise, severe, cu o obsesie sumbră în prima piesă, cu o vervă acidă într-a doua. Psihologia personajelor este tratată cu acuitate, fără milă. fie că e vorba de cei jigniți și umiliți, fie de cei care ies învingători în conflictele vieții, abjecți și meschini cu înșelătoriile lor. Conturarea dramatică devine

intensă, directă. Pasiunile sînt prezentate simplu în agitația lor, fără concesiile vreunei amăgiri patetice, estetizante sau moraliste.

Autorul aduce în scenă vîrfurile societății, elementele după care se orientează mai mult sau mai puțin conștient acele pături sociale care aspiră zadarnic să ajungă la această situație socială, la aceste plăceri personale, la această putere financiară. De aceea analizele și personajele lui Becque redau în zbuciumul lor crizele lumii sale, au o semnificație universală, rămîn poate extrema limită care poate fi atinsă de acest realism, dincolo de care pare că nu mai există decît o poziție de luptă sau de transcendență.

Piesele lui Becque au pătruns cu greu în repertoriul parizian și n-au devenit niciodată populare, tocmai din pricina sincerității (dezagreabile) a conținutului lor, dar au exercitat o influență profundă.

HAUPTMANN

Revoluția adusă de « Le Théâtre Libre » a avut un ecou direct la Berlin cu « Freie Bühne » prin inițiativa lui Otto Brahm, regizor rațional și riguros, care a dat apoi un impuls nou lui « Deutsches Theater ». « Freie Bühne » s-a deschis în 1889 cu *Strigoii* lui Ibsen, după care a urmat *Vor Sonnenaufgang* (În zori) de Gerhart Hauptmann (1862—1946), cu care noile concepții pătrundeau în literatura germană. Formulele ibseniene erau preluate fără o orientare tematică, dar cu o apropiere mai directă de realitatea cotidiană, în violentele ei ciocniri dramatice.

Marea dramă *Die Weber* (Țesătorii, 1892) a lui Hauptmann se inspiră direct din romanele capului de școală, Zola (ca și teatrul « Freie Bühne », unde s-a pus în scenă pentru prima oară, după multe dificultăți cu cenzura). Pe această linie de dezvoltare, el transformă observarea naturalistă și experimentală în materie dramatică intensă (nutrită de o experiență directă: Hauptmann era fiu de țesători sile-

zieni), cu agitații de masă și violente conflicte de clasă. *Țesătorii* este opera cea mai matură și mai expresivă pe care a dat-o teatrul german, fluturînd stindardul revendicărilor, al exigenței de a transforma și elibera societatea.

Producția lui Gerhart Hauptmann este amplă și foarte variată. Temele și formele sînt atît de diferite, încît personalitatea lui nu se conturează limpede, fiind mai mult o consecință a epocii decît un factor al ei. Diversele aspecte ale culturilor europene se amestecă și se contopesc la el adesea în mod deconcertant. De la crudul verism social din *În zori* (1889) trece la misticismul cel mai înflăcărat (*Hanneles Himmelfahr* — Înălțarea la cer a lui Hannele, 1893), de la simbol la document, de la problemă la efuziunea nebuloasă, de la proza cea mai obișnuită la poezia cea mai plină de semnificații și aluzii. În aceiași ani, va da însă și comedii de moravuri, categoric comice. Hauptmann nu are o lume proprie, ci un talent de a observa și totodată de a asimila; sînt puțini scriitori care să dea o dovadă atît de evidentă a dezorientării intelectuale, a cărei victimă a fost vreme de mai bine o jumătate de secol clasa conducătoare germană, spre răul și binele ei. În același timp, el surprinde și interpretează înclinațiile epocii: Reichul lui Wilhelm cu orientările și conflictele lui. Mult jucat și ajuns pînă la un punct chiar popular, Hauptmann n-a avut, în definitiv, decît o slabă influență asupra teatrului german și rămîne mai mult un caz, un simptom, decît o expresie autentică. Piesele lui au întotdeauna o structură viguroasă, personajele un solid substrat realist. Dar, în general, sînt considerate ca făcînd parte din producția medie, iar publicul german își vede reflectate în ele prea nemijlocit conflictele caracterului și chiar ale restriții lui spirituale, pentru a se simți satisfăcut.

În *Einsame Menschen* (Oameni singuri, 1891) autorul caută să dramatizeze o problemă idealistă pe urmele ibsenianului *Rosmersholm*; în *Înălțarea la cer a lui Hannele*, analizează caracterul problemelor religioase, plecînd de la premise pozitivistice; în *Florian Geyer* (1896) descrie o epopee țărănească.

Dar foarte curînd s-a lăsat ispitit de seducțiile unui limbaj cu totul diferit în *Die Versunkene Glocke* (Clopotul scufundat, 1896): o împletire obscură de alegorii învăluite conferă lirism unei plenitudini de imaginație care transfigurează lumea realității cotidiene.

Revenirea la o structurare fățiș realistă i-a sugerat în *Michael Kramer* (1900) și *Rose Bernd* (1903) întîmplări sumbre de descompunere și ruină.

La începutul secolului, Hauptmann, acum consacrat cu titlul de «poet național», s-a aflat într-o izolare totală, străin de ideile noului curent expresionist și neoromantic. În numeroasele piese pe care le mai scrie, se referă fie la mitologia nordică, fie la cea elenică, fie la motive nietzscheene, fie la viziuni utopice. Vîna sa cea mai autentică se situează între Zola și Ibsen: în *Und Pippatanzt* (Și Pipa dansează, 1900), *Die Ratten* (Șobolanii, 1900) și ultima sa piesă, tot de o factură naturalist-symbolistă, *Vor Sonnenuntergang* (În amurg, 1932). Opera lui ne lasă portretul în culori sumbre și pesimiste al unei Germanii atît burgheze cît și populare, imaginea unor medii tipice, apte să califice o epocă.

ÎN AUSTRIA

Creația medicului vienez *Arthur Schnitzler* (1862—1931) este poate mai limitată, și în oarecare măsură mai înclinată spre seducțiile patosului. Izbutește, totuși, să individualizeze destul de concret situația micului său univers vienez, condițiile de viață ale locuitorilor săi, de la croitoreasa modestă pînă la aristocratul care nu urmărește decît satisfacerea dorințelor sale.

Anatol (1890), *Liebelei* (1894), *Reigen* (Hora, 1896) prezintă cu finețe un tablou ușor patetic al Vienei *fin-de-siècle*. Analiza se limitează la un cadru și o epocă, revelînd ascunsele lor particularități cotidiene. Cu alte cuvinte, piesele își îndeplinesc me-

nirea, descriind ceea ce pot cuprinde în raza lor, pînă la profunzimea necesară, — nu prea mare — pentru că așa este și realitatea respectivă. Zîmbetul e întotdeauna fin, poezia duioasă, tristețea mereu prezentă, chiar dacă ascunsă, tocmai fiindcă în fond aceste personaje simt angoasa de a trăi numai la suprafață; aventura stendhaliană este prea departe de ei. De aceea, Schnitzler nu putea oferi decît un mîngîietor divertisment ironico-sentimental, fără consecințe. Dar și din aceasta se poate desprinde dispoziția ascunsă a unei populații, dizolvarea lentă a unei tradiții și a unui imperiu. Chiar într-un cadru minor.

Hora este un vodevil glumeț, agreabil și sceptic, care ne duce pas cu pas în diferitele medii sociale, de la prostituată la cameristă, de la soldat la domnișorul de familie, de la domnișoara burgheză la fata ușuratică și la actriță, de la scriitor la aristocratul în uniformă de ofițer imperial. Înlănțuirea episoadelor este destul de artificioasă și mecanică, cu alternarea și schimbarea amantilor ca într-un joc cu zaruri, dar unele dialoguri au o fericită inspirație prin umorul situațiilor și al caracterelor.

Robert Musil (1880—1942) face parte din generația următoare, dintr-o epocă de noi și complexe experiențe istorice, pe care Musil însuși o definește, nu fără un substrat tragic, drept epoca științei, fie psihologică, fie matematică și fizică. Pe lângă marele său roman *Omul fără însușiri*, Musil a scris și două piese de teatru: farsa *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (Vincent și prietena oamenilor importanți, 1923) și drama *Die Schwärmer* (Fanaticii, 1925).

După cum Anouilh și Salacrou reiau personajele lui Feydeau, Musil le reia pe acelea ale lui Schnitzler: cu perspective foarte deosebite și aprofundate, în cadrul desfășurării istorice, revelatoare de conflicte tragice.

Farsa pare o pregătire pentru lucrări mai mari: pătrunzătoare pe planul caracterelor și al moravurilor, metafizică în concluzie. Drama îi preia clar motivele și mediul, depășind referirea autobiografică, pentru a ajunge la o analiză grotescă și amară a

raporturilor care îi leagă pe indivizi, la fanatismul lor lăuntric abia disimulat, la căutarea disperată a ceva ce nu au ori nu pot avea, specifică tuturor personajelor. Căutarea numită iubire, care creează echivocuri, regrete, himere. Avînd o construcție teatrală dificilă — total inovatoare, închisă într-un singur cadru de evoluție psihologică — *Fanaticii* reprezintă pînă astăzi investigația dusă cel mai departe pentru dezvăluirea în adîncime a personajului contemporan; este o etapă fundamentală atît în folosirea mijloacelor scenice, cît și în tentativa de a surprinde întreaga mobilitate psihologică.

O d ö n v o n H o r v a t h (1901—1938) este apreciat și astăzi de către publicul de limbă germană, în special pentru cele două comedii ale sale din 1930: *Geschichte aus dem Wienerwald* (Povestiri din pădurea vieneză) și *Die italienische Nacht* (Noaptea italiană). Este un autor minor, dar cordial și captivant, exprimînd adevăruri cotidiene și observații psihologice pline de perspicacitate. Vîna tipic vieneză găsește în Odön Horvath un continuator care ajunge la dezvoltări actuale, sesizînd tragedia ce apăsă asupra societății contemporane cu el.

ÎN UNGARIA

În domeniul comediei spiritual-patetice, cu un ușor colorit intimist, **F e r e n c M o l n á r** (1879—1952) a fost unul dintre autorii cei mai prețuiți între cele două războaie, de la Budapesta pînă la principalele scene europene, pentru o anumită eleganță de stil, care adesea ajunge la un elan liric. În piesa *Liliom* (1909), el glumește pe socoteala inocenței păcatului în sufletele simple, a purității sentimentelor înflorite din instincte vitale. Personajele lui de Luna-Park se vor simți însă libere numai într-un paradis imaginar.

O serie de alte piese spirituale și psihologice s-au bucurat pretutindeni de succes, integrîndu-se într-un

gen destul de răspîndit: comedia sofisticată. Creația lui Ferenc Herczeg (1863—1954) este bogată și variată: drame istorice, drame psihologice, drame realiste. Datorită spiritului său plin de vervă, piesa *A kék róka* (Vulpea albastră, 1917) a cunoscut un succes mondial.

Ultimul mare succes al tradiției tipic maghiare este *Familia Tot* (1966) a lui István Örkény. Această comedie aduce două aspecte noi în repertoriul maghiar: tonul accentuat de farsă și obiectivul satiric, care este dezvăluit prin metode ironic didactice. Convenția dramatică se oprește la simple norme structurale, pentru a duce la semnificații cu caracter gogolian, cu o alură aparent blajină, dar în esență agresivă și explicită. Aparențele glumei tradiționale maschează un adevăr caustic. Mijloacele sînt simple, dar incisive. Experiența directă se transpune într-o alegorie subtilă, de o actualitate universal valabilă.

Miklós Hubay a prezentat în ultimii zece ani o serie de piese strîns legate de evoluția recentă a dramaturgiei europene. Cea mai interesantă este *Tăcere dincolo de ușă*, dramă în care conflictul dintre generația nouă și cea veche este abordat cu vigoare psihologică, printr-o analiză pregnantă a personalității în transformare (de pildă, în ce privește conceptul de erou pozitiv), în cadrul unui destin care-i păstrează trăsăturile dominante.

ÎN POLONIA

La Varșovia, după ce s-a creat un repertoriu comic plin de viață, s-a trecut la naturalism. Prozatorul Władysław Reymont (1869—1925) a abordat și teatrul.

Gabriela Zapolska (1860—1921), actriță la « Théâtre Libre » între 1892 și 1895, prezintă cu intenții morale în cea mai de seamă operă a sa, *Moralitatea doamnei Dulśka* (1907), viața intimă a unei familii burgheze din Polonia. Piesa trezește

interes pentru că se sprijină pe trei elemente de bază: descrierea mediului, colorată și semnificativă, deznodământul situației centrale potrivit logicii ei interioare, semnificația conflictului dramatic. Tratarea temelor este îndemânică, zugrăvirea caracterelor colorată. Doamna Dulcka e un personaj surprins cu precizie și savoare.

Aleksander Fredro (1793—1876) a lăsat o serie de opere dramatice în versuri fluide. Sub influența tradiției, adică a lecturilor de la Molière la Musset, Fredro conturează portrete reușite ale micii nobilimi provinciale și ale negustorilor îmbogățiți, situate în cadrul unor intrigi spirituale, cu deznodământ fericit.

S-au făcut adaptări dramatice din diverse opere ale lui Ștefan Żeromski (1864—1925), care au exercitat o anumită influență asupra noului teatru polonez, prin caracterul lor epic și realist. Żeromski a scris și două drame: *Sułkowski* (1910) și *Turon* (1923) însuflețite de aceeași concepție istorică pe care o întâlnim și în romanele sale.

ÎN RUSIA: OSTROVSKI

A. N. Ostrovski (1823—1886) a pornit pe drumul deschis de Gogol și, găsind un mediu teatral favorabil operelor sale, a putut crea o producție amplă, închinată redării după natură, cu un simț abil al construcției teatrale, al situațiilor tipice din societatea rusă, cu diferitele ei stratificări și personalități caracteristice.

Dezvoltarea operei lui Ostrovski se datorește și trezirii conștiințelor din acea vreme care se producea pe scena rusă, precum și primelor mișcări ale teatrelor ce aveau să meargă în secolul următor pe o linie de tradiție ilustră, ca aceea de la «Malii Teatr». Ostrovski s-a aflat astfel în situația de a avea la dispoziție și de a stimula un teatru, un public și interpreți. Ampla sa producție trece de la feerie la comic, de la moralism la alegorie, urmînd liniile

tipice ale marelui curent care străbătea arta țării sale: constatări aspirînd la o palingeneză. Ostrovski tinde și el să reabiliteze clasele socotite inferioare de către societate, punîndu-le, cu pătrundere introspectivă, în lumină soarta și totodată calitățile sufletești, necesitatea unei eliberări. Personajele sale sînt tinere femei lipsite de apărare, sau oameni săraci ori urgisiți, ajungînd la o morală care se opune celei obișnuite și se adresează sincerității inimii.

După cum scria Dobroliubov, Ostrovski « are o înțelegere adîncă pentru viața rusească, o mare capacitate de a reprezenta în mod viu și manifest aspectele ei esențiale ». Dintre primele piese, *Sărăcia nu e viciu* (1854) poate fi socotită cea mai vie, reușind cel mai bine să zugrăvească după natură burghezia rusă din secolul al XIX-lea, incapabilă să devină conștientă de sarcina ei și să lupte măcar pentru o toleranță liberală, în starea de obediență în care trăia față de aristocrație. *Furtuna* (1860) constituie poate exemplul cel mai desăvîrșit și reprezentativ pentru scopurile acestei dramaturgii. Caterina este o tînără soție sufocată de mediul familial, în special de o soacră bigotă și agresivă, Kabanova, reprezentantă a normelor ipocrite și grosolane care înăbușă existența, încadrată într-un meschin raport negustoresc, conform căruia, Caterina s-ar putea considera mulțumită că e întreținută de soț și n-ar trebui să aspire la altceva. Este vorba, așadar, de *Domnia tenebrelor* (cum a spus Dobroliubov), unde nu există lumină spirituală. Dar Caterina nu vrea să se supună, nu-și poate împiedica sufletul să trăiască, să se înflăcăreze. Așa că se îndrăgostește cu pasiune de un tînăr de vîrsta ei și, știind că nu-și va putea realiza dragostea, se omoară. Sinuciderea rămîne pentru ea singura scăpare, singura răzvrătire împotriva josniciei care o înconjură și o strivește. Soțul, și el o victimă, dar mult mai slab, nu poate decît să-i invidieze gestul.

În piesă trăiește cu o evidență dureroasă și comunicativă un grav conflict interior și posibilitatea încă îndepărtată de salvare. Ostrovski are, pe lîngă o mare putere de observație, și un simț viu și viguros al structurii teatrale, darul de a stabili un dialog cu

publicul, făcându-l să cunoască și să judece personajele pe care le poate recunoaște în însăși existența lui cotidiană. Situându-se între Dumas-fiul și Ibsen, Ostrovski pătrunde într-un mediu social, erijându-se în rolul de stimulent critic, de conștiință limpede, hotărît să-i modifice obiceiurile.

Opera cea mai bogată în posibilități și sevă este, desigur, *Pădurea* (1871), unde elementele comice și grotești, ca cei doi cabotini flămânzi, se împletesc cu ridicolul micii aristocrații de provincie, al păturilor nobiliare la care prezumția se îmbină cu neputința. Intervine și nota magicului și a neprevăzutului. Complexa frescă prezintă elementele cele mai tipice, veridice, viguroase și colorate ale Rusiei de atunci, în lumina unei gândiri critice de o pătrunzătoare subtilitate psihologică. În 1924, Meierhold i-a dat o interpretare revoluționară, căutînd să pună în evidență, prin perspectiva marxistă, însemnătatea celor trăite de personaje.

TOLSTOI

Pentru L. N. Tolstoi (1828—1910), teatrul constituie în esență un mod mai larg și mai direct de a comunica ideile sale unui public vast; așadar, piesele lui rămîn de fapt un appendice al prozei, o experiență marginală, prin care încearcă un nou instrument, fără a-i aprofunda însă natura. E cunoscută, de pildă, ciudata concepție elaborată de Tolstoi, mai ales în ultimii ani ai lungii sale vieți, despre artă în general și în special despre teatru. Schimbul de scrisori cu Shaw ilustrează punctele lui de vedere. Teatrul trebuia pus în slujba unor scopuri precise. Tolstoi îl judeca sever și pe Shakespeare fiindcă nu căuta să se îndrepte spre țeluri morale, spre o misiune evanghelică.

Prima lui dramă mare, *Puterea întunericului* (1886), reflectă în mod direct experiențele și cunoștințele sale din lumea țăranilor. Eroul este un tînăr, Nikita, care a ucis dintr-o pornire de ură. În el crește

cu o spaimă tot mai mare sentimentul vinovăției, pînă cînd izbucnește într-o mărturisire publică. Pentru Nikita, ispășirea înseamnă mîntuire și pare că vinovăția îi sugerează speranța într-o dăruire mistică prin care să se unească cu divinitatea. În jurul lui, o mulțime pestriță de caractere, lume mărunță de pe moșie, oglindă a întregii țărâni ruse. Starea ei mizerabilă (abolirea șerbiei era recentă) o face aptă să îmbrățișeze mistic universul și să se simtă aproape de Dumnezeu, după preceptele evangheliei. Tolstoi vedea în mîntuirea țărânimii baza fundamentală pentru o palingeneză socială. Mînatul plugului pe cîmp cu răcnete, cum făcea el la optzeci de ani, ca un simplu mujic, urmărea să constituie o atitudine simbolică și pilduitoare, prin care munca pămîntului — aceea grea, zilnică — putea să însemne, după învățătura biblică, o sarcină morală în viața omului, drept cuvenită ispășire. Alte piese — *Roadele învățaturii* (1890), *Familia molipsită* (1863) — nu aduc decît exemplificări ale vederilor sale utopice. *Cadravul viu* (1900) descrie cu patos amar un mediu burghez pe cale de descompunere. Figura centrală întrunește slăbiciunile și sclaviile amoralității.

CEHOV

Procesele psihologice și istorice care, prin personalitatea autorilor, duc la operele ce oglindesc drama unei epoci, sînt numeroase, felurite, după națiunile în care se dezvoltă, și limbajele pe care le adoptă (făcîndu-le să evolueze), oscilînd adesea în cursul lor. Cu toate acestea, pînă la urmă se conturează un curs unitar, se produc conjuncții, se compune o traiectorie. Figura lui Anton Pavlovici Cehov (1860—1904) este semnificativă în această privință. Procesul deschis de Schiller împotriva civilizației burgheze găsește prin el o sentință, firește, numai în sens patetic, numai într-o exprimare de viață trăită. Cehov era medic, apartenent tipic al *intelighenției*.

53 A alternat pînă în ultimii ani ai vieții profesia de

medic cu aceea de scriitor. Nutrea sentimente generoase, democratice și umanitare. A murit relativ tânăr, de tuberculoză. Lucrările lui dramatice se afirmaseră încă de atunci pe deplin la Teatrul de Artă al lui Stanislavski.

Vocația teatrală a lui Cehov ia naștere din nuvelistica lui (așa cum s-a întâmplat mai târziu cu Pirandello și cum s-ar fi putut întâmpla cu Boccaccio). Este o dezvoltare firească a artei sale de povestitor, a capacităților lui de reprezentare vie, elocventă, directă. În primele piese într-un act, înzestrate cu un farmec incontestabil și cu un umor satiric blajin, elementele pe care le reflectase în povestiri se contopesc în general cu experiența teatrului francez și îndeosebi cu a vodevilului. Cehov acordă aici, ce e drept, mai mult loc trăsăturilor umoristice — dar cu un substrat de amară melancolie — ale mediilor burgheze în mijlocul cărora își petrecuse viața, alegîndu-se cu experiențe semnificative directe. Totuși, încă de la prima lucrare teatrală, o comedie fără titlu scrisă la douăzeci de ani și care a fost reprezentată recent în diferite teatre din Europa sub titlul *Platonov* sau *Un Hamlet de provincie* (1880—1881), lasă adîncă impresie că în facultățile lui creatoare se agită curente subterane cu totul răscolitoare și libere de influențe.

Psihologia individuală și comportarea mediului înconjurător față de ea sînt sondate în reacțiile lor interioare, descoperindu-li-se furtunile și suferința; chiar de atunci, lumea lui Platonov dobîndește o fizionomie istorică, apare ca un reflex direct al popoului pe care evenimentele aveau să-l ducă la răsturnări și renovări totale, dezvoltări de neprevăzut și hotărîtoare pe plan istoric. Încă de la această piesă, Cehov devine prevestitorul unei transformări asuruse și totuși atît de dramatice, istorică în efectele ei și nu legată de o efemeră polemică de moravuri, așa cum prea des se întîmplă la Ibsen, unde tentativa fusese totuși făcută cu măreție și lărgime de orizonturi. Evoluția găsește în Ibsen un fondator cu o deplină fenomenologie socială, dar numai în Cehov își află împlinirea autentică, întrucît numai la el dobîndește dreptat cea totală sinceritate care devine revelație.

Platonov este un donjuan provincial, care suportă fără iluzii pacostea condiției lui psihologice, inutilitatea de a dispune cît poștește de amoruri și femei care i se oferă. Mai limpede decît în nuvelele următoare, Cehov pune în disperata căutare a eroului său o dorință stăruitoare de certitudine, de stabilitate interioară, de scop valabil, de rațiune autentică a existenței. Nefericirea care încovoiaie de la rădăcină viețile tinere este urmărită în rațiunile ei ineluctabile. Ibsen procedase la descoperirea limbajului cotidian. Aici, pe un drum străbătut treptat, se ajunge la descoperirea situației cotidiene, depășind recurgerea artificioasă la crizele ei; Cehov simte nevoia acestora doar ca un sprijin în primele încercări, pentru a-și justifica îndrăzneala.

Ivanov (1887) și într-o măsură mai mare *Duhul pădurii* (1889) constituie experiențe tipice de căutare și de tranziție, care vor fi asimilate în operele viitoare și în care structura formală și individualizarea psihologică sînt încă nesigure, legate de influența melodramei franceze, sau în orice caz de drama de societate, de la Dumas-fiul la Sardou. Sensul adevărului cuprins în banal și în obișnuit n-a căpătat încă prioritate. Cu cîțiva ani înainte de sfîrșitul secolului, apare *Pescărușul* (1896). Baudelaire se simbolizase în albatros, ca un suflet dornic de înălțare în nemărginirea cerului, dar înfrînt apoi în elanul său, iar Gorki, într-o lirică invocare a albatrosului, salutase începutul secolului, în versuri de largă respirație poetică. Pentru Cehov, pescărușul este o ființă lovită mortal de orbirea vîntătorului ce trece pe sub zborul lui, este personajul drag lui, Nina, lovită mortal de un om care trece, distrusă în zborul ei spre fericire și spre artă. Constantin va fi și el victimă, ca și Mașa, a inadaptabilității la lumea ce-i înconjoară și îi înăbușe, a unei iubiri care în mod fatal nu va fi împărțită. Soarta lor este de a nu găsi o consonanță în jurul lor, de a nu putea stabili o apropiere. Fiecare are parte de incomprehensiune, fiecare din aceste personaje înregistrează în sinea lui un faliment tăcut: atît Irina, marea actriță, cît și Trigorin, scriitorul de succes, și Sorin, consilierul de stat, și Doni, doctorul iubit de femei.

În *Pescărușul* se simt unele nesiguranțe tehnice (de pildă, recurgerea la monologuri), uneori concesii ingenue față de exigența teatrală, derivate din asprimea exprimării, insistențe cu caracter forțat, unele reminiscențe literare se îmbină cu veleități de clarificare. Dar în ansamblu, piesa este împlinită, realizată, și duce hotărît spre acel proces de clarviziune lăuntrică a impasului și a zbuciumului sufletesc care alcătuiește profetia lui Cehov, redarea magistrală a dramei prezente, inerentă existenței. Treptat, Cehov va purifica și va exalta sensul vieții și al înfrîngerilor ei, care se detașează din imperceptibilele sale aparențe.

Senzația neobișnuită pe care ne-o comunică astăzi este că scenele cehoviene (în *Pescărușul* există cîteva esențiale pentru lumea sa și facultățile lui expresive: mai cu seamă în actul al doilea și al patrulea) au o legătură extrem de vie și de directă cu viața noastră cotidiană. Poezia lui dramatică pune pentru prima oară în lumină raportul dintre existența noastră cu rezultatul ei practic și legăturile ei afective: aspirația nimicită este legea ei de atunci, ca și de astăzi, iar speranțele și perspectivele ei nebunești (acea lume pustie la care visează Constantin) trăiesc chiar și astăzi, la fel de inaccesibile. «*A ști să suferi pentru a crede*» murmură Nina, la capătul distrugătorului ei drum.

În seria de drame începute cu *Pescărușul* Cehov înregistrează întâmplările vieții așa cum se petrec, redade într-o succesiune de tablouri, fără să le adapteze cîtuși de puțin la construcția teatrală elaborată pe linia care merge de la Dumas-fiul la Ibsen. Cehov nu forțează nici evenimentele nici dialogul. Nu le constrînge la o unitate dramatică, la un conflict vădit. Parabola lui se lărgește într-un mozaic de stări sufletești, care reconstituie reprezentarea unei stări sufletești generale, a unei trăiri interioare. Marea lui inovație a fost aceea de a acorda un rol decisiv subtextului psihologic; adică dialogul se oprește de obicei la constatări în aparență banale, lăsînd să tranșpară prin cuvinte obișnuite o pornire lăuntrică plină de semnificații. De aceea nu se produc nici ciocniri, nici hotărîri fățișe și definitive. Dar

adevărul se dezvăluie. Se vede limpede încotro duce situația prezentată și cum se rezolvă (sau nu se rezolvă). De altfel, Cehov pornește de la realitatea adâncă a vieții, alegînd din ea clipele care îi arată sensul într-o serie de colocvii și întâlniri ce par fără sens, ba chiar impregnate de anihilare, de plictiseală, și totuși atît de adecvate momentului istoric prin care trece personajul, sugerînd psihologia acestuia, tulburată de o serie succesivă de valuri, mînată deci spre un epilog catastrofal.

Faptul că Cehov a făcut dintr-un personaj atît de neînsemnat ca *Unchiul Vanea* (1897) eroul unei drame, înseamnă, pentru el și pentru secolul său, renunțarea hotărîtă la confruntarea, negativă sau pozitivă, a omului cu idealul lui, așa cum fusese stabilit de romantici și continuat de Ibsen, pentru a prezenta în felul acesta o justificare completă a existenței sale, și chiar a eventualelor lui eșecuri. Personajul evocat de Cehov aruncă, într-un anumit sens, ultima mască și dezvăluie adevărata lui dramă, ceea ce îi macină viața și i-o face zadarnică, împiedicîndu-l să ia contact cu lumea sub o formă oarecare și să se rupă din singurătatea lui. Unchiului Vanea îi este cu neputință să zărească vreo cale de ieșire din sterilitatea lui. N-o poate alege nici măcar pe aceea a sinuciderii. Îi este greu pînă și să conceapă un gest de revoltă împotriva soartei. Se vede dezamăgit în orice act al lui de credință și în orice entuziasm. Și încă ceva: eroul, ca și personajele din jurul său, sînt conștienți de această stare, de răspunderile pe care și le asumă, de incapacitatea lor definitivă de a ieși dintr-un astfel de drum închis, dintr-o asemenea osîndă. Golul de care se simt copleșiți nu poate deci căpăta nici măcar nuanța disperării sau a misticismului. Au pierdut noțiunea valorilor și ceea ce este și mai tragic, sînt conștienți de acest fapt, fără putință de înșelare. Incapabili de a comunica sau de a hotărî, trăiesc într-un veșnic solilocviu, în umilitorul prozaism al fiecărui gest, al fiecărui cuvînt. În așa măsură, încît speranța unor zori izbucnește prin forța lucrurilor, chiar dacă «*am pierdut puritatea raporturilor dintre om și om, dintre om și natură*», trebuie să recunoască Astrov.

Dorința neputincioasă de eliberare din chinul vieții lui îndruma pașii inutili ai Unchiului Vanea. Cele trei surori din piesa omonimă, scrisă în 1904, nu cunosc nici măcar această aparență absurdă de libertate. Întrebarea fără speranță de răspuns asupra rostului vieții și al suferinței, se transformă într-o resemnare ofilită, într-o acceptare opacă și fără bucurii a propriului destin. Chiar și pentru Irina, de la care auzim în scenele de la început accente de tinerețe fericită. Aspirația de a evada din lumea primitivă provincială pentru a ajunge la Moscova, iar acolo, la noi și mult mai largi posibilități, este sfărâmată de realitatea sufocantă și apăsătoare a vieții zilnice. Autorul abordează aici una din problemele tipice ale lumii contemporane: aceea de a-și vedea interzis accesul la o situație socială și afectivă pe care împrejurările sau calitățile de adaptare ar fi putut-o realiza. Societatea pare să poată oferi limanul succesului, al unei vieți împlinite, care însă îți scapă ca un miraj iluzoriu, lăsând răni nevindecabile.

Cele trei surori, fiecare cu alt caracter și altă soartă, străbat scurta parabolă a vieții, de la înflorirea tinereții, pînă la ofilirea ei, fără ca adevărata evadare spre o lume mai bună să se profileze (ele sperînd că va veni și că în noua perspectivă existența lor va părea lipsită de sens). La fel se întîmplă și cu cercul de bărbați care le curtează sau trăiesc în ambianța lor. Acel mîine care nu vine, să fie oare merit să rămînă mereu o aspirație înfrîntă? Așa îl vede Cehov pentru lumea de atunci, pentru ființele pe care le aduce pe scenă, cu afecțiunea lui plină de milă, chiar dacă are certitudinea unor cu totul alte perspective. Deocamdată, viața apăsătoare din aceste vile și aceste grădini de provincie se reflectă la Cehov printr-o adîncă și nesfîrșită durere, cu un lirism direct și pudic care răzbate din aparențele cotidiene și umiltoare.

În ultimii ani ai vieții Cehov s-a ocupat de compunerea, nu fără strădanii, a piesei *Livada de vișini*, reprezentată imediat la Moscova, unde Stanislavski îi aștepta nerăbdător redactarea finală. După cum se descoperă din corespondența sa, Cehov

intenționată să scrie un adevărat vodevil, care să aibă drept subiect tranziția dintre epoci, un transfer de proprietate de la pături superioare la pături inferioare, care să constituie adevăratul substrat. De fapt, comedia, cînd este bine interpretată (lucru foarte greu de realizat), trebuie să prezinte în aparență tonuri vesele, ținîndu-le în subordine pe cele elegiace. *Livada de vișini* este o proprietate bogată, care aparține unei familii burgheze solide, și reprezintă ultima ei legătură sufletească. Cu timpul, familia se ruinează, mai cu seamă din lipsa de interes față de conac și moșie a eroinei principale, Liubov Andreevna. Ea și-a trăit în străinătate cei mai frumoși ani ai vieții, risipindu-și averea. Se întoarce în patrie cînd resursele sînt pe sfîrșite, cînd vîrsta o împiedică să mai aibă noi aventuri sentimentale. Trecutul se precipită. În scurtul episod scenic al întoarcerii ei, cu totul provizorie întrucît nu mai este nimic de făcut decît să se vîndă proprietatea și livada de vișini, Cehov înscrie un simplu fapt divers și oferă un tablou al micii lumi provinciale, pe care o surprinde în metamorfoza ei, simbolizînd întrucîtva ceea ce se întîmpla în Rusia țaristă. În opoziție cu moșiereasa și prietenii ei, studentul Trofimov, care privește viitorul cu o încredere solidă și obiectivă, nu pune preț pe nostalgia pentru trecut a Liubovei Andreevna și o mustră: «*Nu e oare tot aia dacă moșia s-a vîndut ori nu astăzi? Povestea asta s-a terminat mai de mult, n-aveți cum să vă întoarceți înapoi, pe potecă a crescut iarba, liniștiți-vă, dragă doamnă. Nu mai încercați să vă mințiți singură și măcar o dată priviți adevărul în față*». De cealaltă parte, îi stă alături negustorul îmbogățit care cumpără moșia, respectuos și aproape îndrăgostit de ea, din cauza originii lui țărănești. Lopahin îi oferă un împrumut, Trofimov îl refuză și își dezvăluie astfel concepția: «*Tatăl tău a fost țăran, al meu a fost farmacist, dar asta n-are nici o importanță* (Lopahin își scoate portofelul). *Lasă, lasă, chiar dacă mi-ai da două sute de mii de ruble, tot nu le-aș primi. Sînt un om liber. Și tot ce voi, sărmani bogați, prețuiți atît de mult, nu are asupra mea nici o putere, este ca fulgul care zboară în văzduh.*

Eu pot să mă lipsesc de voi, pot să trec pe lângă voi fără să vă iau în seamă: sînt puternic și mîndru. Omenirea merge către cel mai mare adevăr, către cea mai mare fericire care se poate atinge pe pămînt, iar eu sînt în primele rînduri ».

Cehov expune în acest tablou diferitele componente și orizonturi ale lumii sale, punîndu-le în contact pe planul unei afectuoase ironii. Este adevărat că nutrește pentru trecutul ei un sentiment poetic de regret, fiindcă trecutul avea și el un anumit caracter și destin. Dar este adevărat și că-i arată prăbușirea fără putință de scăpare, vidul, sărăcia spirituală a iubirii înțelese ca iluzie și evadare, cum o înțelegea eroina lui. Pe de altă parte, descrie obiectiv forțele noi care se ridică. Cu aceeași afecțiune. De o parte drumul inevitabil către o civilizație industrială, de alta, tentativa intelectuală de a o organiza și dirija. Așa cum s-a întîmplat în Uniunea Sovietică numai cu cinsprezece ani mai tîrziu. Cehov este mare prin absolutul (și involuntarul) adevăr istoric al investigației sale, care izvora din înțelegerea trecutului și totodată din viziunea viitorului. Aceasta se realizează cu tot mai multă degajare și desăvîrșire în teatrul său, datorită libertății efective a personajelor sale, creată de judecata polemică sau morală folosită înainte, pentru a-și trăi liber soarta, așa cum este condiționată de circumstanțele vieții și ale firii lui.

GORKI ȘI TEATRUL SOVIETIC

Maxim Gorki (1868—1936) a trecut probabil de la proză la dramaturgie după exemplul lui Cehov. Dar cu deosebirea că la Cehov opera dramatică nu reprezintă o evoluție, ci mai degrabă o reflectare scenică a aceleiași lumi prezentate de el în proza narativă. A abordat dramaturgia în urma invitației Teatrului de Artă, cînd ajunsese celebru ca prozator. Structura dramatică a lui Gorki se depărtează de formele secolului al nouăsprezecelea. Scenele lui 60

par în primul moment și mai fragmentare decât la Cehov, se succed potrivit unui ritm interior ascuns, respingînd în aparență înscrierea pe traiectoria unei parabole. După cum se constată și în povestirile sale, Gorki, deși revoluționar în spirit și în acțiune, preferă personajele lumpenproletariatului, asupra cărora se apleacă cu sentimente cînd compătimitoare, cînd afectuos ironice, probabil fiindcă sînt legate de experiențele sale directe. În *Azilul de noapte* (1902), care a avut un mare succes și multe ecouri, redă atmosfera și personajele dintr-un azil de noapte, într-un amestec de pasiuni și resentimente. Astăzi, mijloacele lui pitorești și destul de compătimitoare, care într-o vreme înduioșau publicul, par vestejite, pentru că au fost precedate și urmate de o întreagă literatură de acest gen, aici prezentată în culori tari. *Micii burghezi*, din același an, redă, pe urmele lui Cehov, o complexă tipologie socială, investigată uneori cu amărăciune, alteori cu zîmbet. După ce a participat în mod direct la mișcările revoluționare din 1905 — fiind și închis — Gorki abordează fățiș tema revoluționară în *Dușmanii* (1906), prezentînd pe scenă o grevă, privită din două unghiuri opuse. Deși este prea ancorată în viziunea naturalistă și în necesitățile demonstrative, drama are o veridicitate nemijlocită, debarasată de atitudini romantice; de aceea rămîne mărturia cea mai remarcabilă adusă de dramaturgia lui în privința cotiturii istorice pentru care se pregătea lumea sa. În aceeași vreme, Gorki își publică celebrul său roman *Mama*, care avea să cunoască o serie de adaptări scenice, dar nici una făcută de autorul însuși. Vor urma diferite piese cu conținut dramatic și totodată grotesc, care ilustrează și condamnă deficiențele morale ale burgheziei ruse. Gorki continuă să se simtă stingherit față de forma scenică, pe care a abordat-o în mai multe rînduri fără a ajunge la o formulă, la un mod personal de a se exprima din punct de vedere teatral. Decupajul scenelor sale este atît de precis încît pare schematic. Personajele sînt redete în mod parodistic, la jumătatea drumului între caracterizarea psihologică și ambiția de a contura *măști sociale*, adică tipuri care să devină simboluri. Din această

serie fac parte *Copiii soarelui* (1905), *Cei din urmă* (1908), *Copiii* (1910), *Oameni ciudați* (1910), *Vassa Jeleznova* (1910), *Familia Zikov* (1913), *Moneda falsă* (1913), *Bătrînul* (1915).

În ultimii ani ai vieții, cînd Revoluția din Octombrie se afirmase deplin, Gorki a încercat să contureze puternica mișcare petrecută, într-o trilogie din care n-a dus pînă la capăt decît primele două părți. *Egor Bulțiov și alții* reprezintă burghezia la asfințitul ei, precum și facultățile ei constructive, adică evoluția către capitalismul financiar, — de dată mai recentă în Rusia. Sifilisul eroului este simbolul răului care o macină și o distruge, în vreme ce alte forțe noi (Șura) se ridică în numele unui viitor cu totul diferit. *Dostigaev și alții* descrie o evoluție ulterioară: reacțiunea se opune cu violență revoluției prin toate mijloacele, recurgînd și la brigăzi «negre» de tip fascist. Dar zvîcnirile clasei înfrînte sînt aspru nimice de bolșevici.

În cea de a treia piesă a trilogiei, pe care Gorki ar fi vrut s-o intituleze *Riabinin*, după numele protagonistului proletar, urmau să apară în plină lumină la rampă militanții comuniști cu durerile lor lăuntrice, șovăielile, dificultățile psihologice în fața sarcinilor noi și vaste pe care trebuiau să și le asume. S-ar putea spune că la Gorki răzbește, dincolo de sarcasm, o intenție didactică. Predomină, așadar, orientarea exemplificatoare, care se manifestă mai degajat față de ceea ce știe că poate nega cu siguranță, decît față de elementele pozitive (ca de obicei, în orice realism).

Din ansamblul operelor create în anii de după Revoluție, ies în evidență cîteva piese, mai ales cu teme referitoare la războiul civil. În *Tragedia optimistă* (1933) de *Vsevolod Vișnevski* (1900—1951) este prezentat un grandios ansamblu de figuri, în timpul unei lupte, pe bordul unei nave de război. Autorul indică fazele ciocnirii prin conflictele psihologice care derivă din ea, relevînd figura pură și solemnă a eroinei, femeia comisar. Construcția dramei are o vigoare naturală și, uneori, o deosebită forță emotivă. Pe filonul umanistic, *Oleș* a conturează cu

multă finețe, în parodie, o lume proprie căutînd să deschidă drum satirei cu *Lista meritelor* (1931).

Trenul blindat 14—69 (1927) de Vsevolod Ivanov, *Frica* (1930) de Aleksandr Afinoghenov (1904—1941), *Aristocrații* (1934) de Nikolai Pogodin (n. 1900), *Skutarevski* (1932) de Leonid Leonov (n. 1899) intră, de asemenea, în numărul exemplelor mai reușite și mai demonstrative ale unei cronici destul de fidele.

Afinoghenov are calități dramatice înnăscute și puternice. Nikitin descrie caracterele umane în tente de un riguros clarobscur. Leonov tratează materialul dramatic cu o demnitate literară adecvată. Pogodin elaborează o frescă vastă care are drept temă redresarea socială a unor indivizi declasați.

În dramaturgia sovietică contemporană, pe una din primele trepte se situează comedia *Poveste din Irkutsk* de Alexei Arbuzov, reprezentată pentru prima oară la Moscova în 1959.

Arbuzov nu mai este tînăr și stăpînește o tehnică experimentată, care slăbește numai cînd uneori dă prioritate tonului didactic. Recurge la un povestitor care intervine în acțiune, participînd la ea și punînd întrebări. Personajele se prezintă la rampă vorbind despre ele însele. Piesa nu este lipsită nici de *flashback*-uri. În felul acesta autorul dă colorit unei întîmplări nu prea originale în sine. În Siberia, la Irkutsk, în timpul construirii unei hidrocentrale, un muncitor și o vînzătoare de prăvălie au o legătură de dragoste.

În ciuda purtării ei destul de libere (i se zice « Valea ușuratică »), fata aspiră la căsătorie. Tînărul, însă, dornic de libertate, nici nu vrea să audă. Atunci Valea se mărită cu șeful lui de echipă, Serghei. Victor, muncitorul, regretă că a refuzat-o; e însă prea tîrziu. Căsnicia merge bine. Se nasc doi gemeni. Dar într-o bună zi, Serghei moare înecat în fluviul Angara, încercînd să salveze doi copilași care se aventuraseră pe o plută. O vreme, Valea e ajutată de prietenii soțului. Dar Victor socotește că a trăi din binefacere este ceva jignitor și îi propune Valei să lucreze ca muncitoare la excavatorul încredințat grupului lor. Valea primește și viața ei începe iarăși să înflorească. Se va mai îndrăgosti iar de Victor?

Nu se știe, dar se presupune. În orice caz, munca devine rațiune de viață ca și dragostea.

Sentimentele frumoase abundă. Uneori se alunecă spre tonul edificator, alteori se simte un suflu de poezie, cam facilă dar străbătută de o anumită propețime. Felul simplu și destul de liber în care sînt concepute raporturile sentimentale, sensul care se dă muncii și condiției femeii, aduc o notă de noutate. Personajele și structura piesei denotă o bună teatralitate.

Nu pot fi omise nici aporturile unor prozatori ca Zoșcenko, Bulgakov, Babel: remarcabile în sine, dar tot în cadrul unei dezvoltări narative, din care s-a scos versiunea teatrală. Un episod singular îl constituie producția cu caracter feeric a lui E v g h e n i Ș v a r ț (1896—1959) — de pildă *Dragonul* (1944), *Regele gol* (1950), *Umbra* (1950) — care a folosit formula romantică a lui Tieck și Hoffmann, pentru a ajunge la adevăruri libere și universale pe planul comunității umane. Șvarț are o viziune luminată și optimistă a istoriei. În *Dragonul*, Lancelot luptă împotriva balaurului totalitarismului și al asupririi sociale, pentru a-i face pe oameni liberi și fericiți. Deși nu se depărtează de formele obișnuite, feerile lui ajung la un scop didactic superior, au o fantezie bogată și personaje autentice.

TEATRUL CHINEZESC

Spectacolul chinezesc se manifestă încă de la origini în funcție de actori — de altfel, chiar și prima reprezentare rudimentară închinată morților, unde ar fi putut găsi un stimul dacă nu într-un actor? — cu caracteristici particulare care s-au transmis, în forme mai mult sau mai puțin identice dar în orice caz asemănătoare, pînă în secolul trecut și de care chiar și manifestările de astăzi nu se pot încă elibera cu desăvîrșire. Actorul căuta să-și pună în valoare capacitățile printr-un ansamblu care să exprime tot ce era mai bun în el: cîntăreț, acrobat, dansator, mim,

atrăgînd atenția generală asupra lui. Acum mai bine de o mie de ani spectacolul avea forme mai asemănătoare cu opera — sau chiar cu opereta — decît cu teatrul, așa cum îl înțelegem în Occident, și ale cărui dezvoltări istorice sînt expuse aici.

Trebuie să ajungem la secolul al XX-lea pentru a găsi unele manifestări teatrale care să se lege de viața și de semnificația teatrului în sensul adevărat al cuvîntului. Modernismul este pentru teatrul chinez o cucerire recentă. Această tendință, exprimată limpede încă din opere ca *Ginerele copil* și *Bănuțul* — se inseră în cadrul teatrului tradițional ca niște componente cu caracter evolutiv și ale căror subiecte se referă la problema familiei și căsătoriei — a primit în ultimii ani un impuls nou. În piesa într-un act *O femeie deputat* de Sun Yu, premiată în 1954 la concursul revistei «Drama», problema raporturilor dintre bărbat și femeie în cadrul familiei este pusă în termeni cu totul noi.

Alte lucrări se referă la temele amintite, la experiența luptei revoluționare, ca *Peste fluvii și munți* de Șen Ci Tung, închinată «Marșului cel lung»¹ la care autorul a luat parte; sau la războiul recent din Coreea: *Șoferi eroici* de Huang Ti; sau la un aspect de mare actualitate: *Încercarea* de Hsia Yen, în care tema prezenței umane în construirea industriei socialiste este expusă cu caracteristicile orientative și finaliste cerute de un asemenea subiect. *Ciu-Yuan* (1942) de Go Mo-Jo (n. 1892), ilustrează drama unei personalități politice și intelectuale luminate, care a trăit în secolul al IV-lea î.e.n. *Fata cu părul cărunt* (1944) de Ho Șing-Și și Ting Yi, cea mai celebră piesă chinezească de după război (a fost reprezentată pentru prima oară în 1944 și a avut mii de spectacole), derivă din *Yangko*, o formă teatrală nouă, elaborată de soldații din Armata Roșie. Cu toate că și structura și conținutul sînt noi, piesa are în esență caracter de operă, de dramă lirică.

¹ «Marșul cel lung al Armatei Roșii chineze» început în 1934, avea drept scop deplasarea forțelor revoluționare din sudul în nordul țării, pentru a lupta împotriva imperialismului japonez

Tînărul critic George Bernard Shaw (1856—1950) se face apostolul ibsenismului, mai mult ca gîndire decît ca practică scenică. Prin el ajunge la fabianism¹, adică la necesitatea de educare a conștiințelor în idealurile socialiste. Devenind autor, atacă anumite situații sociale, aproape întotdeauna cu mijloacele scenice caracteristice comediei lui Oscar Wilde. Adoptă deliberat o atitudine de sperietoare, cu afirmații și demonstrații de o logică strînsă și coerentă, purtîndu-se ca un *enfant terrible*. Mizează pe dorința publicului englez de a găsi pe scenă o realitate care să-l ia în rîs și să pară că-i răstoarnă convențiile și argumentele obișnuite. Shaw vrea cu orice preț să se erijeze în conștiință critică, știind prea bine că ceea ce declară el « neplăcut », va ajunge cu timpul acceptat și « plăcut ». Este perfect conștient de faptul că publicul se amuză la atacurile de floretă îndreptate împotriva lui și din care nu ezită să tragă cuvenitul profit, pentru a evolua astfel încît să nu se lase surprins de transformările istorice. De aceea atacurile hotărît revoluționare ale lui Shaw devin cu timpul distracții patetice. Credințele lui ideologice în numele cărora scrie, combate, creează, cedează locul în cel mai bun caz umanității personajelor. Satira lui, ascuțită doar în aparență, ascunde un dramatism și o suferință, care uneori sună sincer, deasupra și în afara schemei polemice în care ar fi vrut Shaw să le închidă.

De altfel, mai cu seamă în demascarea ipocriziilor prin răsturnări aparent paradoxale de principii solid stabilite, Shaw a împlinit în cele mai bune comedii ale sale o sarcină istorică, printr-o observare nemijlocită. Întocmai ca și Ibsen în această privință, dar mai agresiv și mai superficial. Spiritual fără regrete. Spectacolul care s-a dat de curînd, recurgîndu-se la un schimb de scrisori cu o actriță celebră a epocii,

¹ Doctrină pseudosocialistă elaborată în Anglia la sfîrșitul sec. al XIX-lea, care preconiza trecerea de la capitalism la socialism prin reforme mărunte, respingînd lupta de clasă

cu titlul *Dear Lier* (Dragă mincinosule), lămurește impulsurile ascunse ale vieții și ale operei sale, în privința cărora, veleitățile reformatoare și producătoare de scandal aruncaseră praf în ochii lumii.

Corespondența, jurnalele intime, însemnările inedite, constituie un pericol veșnic la pîndă pentru cei ce au imprudența să le lase în urma lor. G. B. Shaw, pe care prin piesele lui «plăcute» și «neplăcute» l-am cunoscut caustic, ce e drept, dar mereu în numele unei moralități cît mai severe și sincere, neobosit reformator și povățuitor, fie și prin butade, din corespondența cu celebra actriță a timpului, Mrs. Patrick Campbell, iese cu totul altul, în haine mult mai modeste, croite pe măsura lui (nu degeaba doamna Campbell îi zice cu familiaritate, în scrisorile ei, *clown*). Nu se poate și nu se cade să confunzi omul cu arta lui, omul cu ideologia lui. Ar fi absurd să te aștepti la o concordanță directă. Dar un raport trebuie totuși să existe, iar prețioasele elemente oferite de această corespondență în privința personalității lui G.B. Shaw, nu pot să nu o lămurească întrucîtva, lămurindu-i și opera.

Actrița nu-și dezmente faima. Perfidă, vanitoasă, mincinoasă, ușuratică, hotărîta să nu aibă rivali în jur, entuziasmată de rolurile care o întineresc vădit (joacă în *Pygmalion* pe florăreasa de 19 ani la cincizeci și șase de ani împliniți). Nimic imprevizibil la ea, atît de bine încadrată în lumea și epoca ei. Nici măcar ruina financiară care îi amărăște bătrînețea. Surprinzător însă și generînd un adînc sentiment de jenă este însuși G.B. Shaw. Comportarea lui frizează în diverse cazuri limita celui mai josnic conformism burghez. Foarte puțin generos cu ceea ce-i aparține, nu șovăie să socotească drept o glorie bogăția realizată și pe care visează s-o tot sporească. Sentimentul de iubire din trecut nu-l împiedică de loc să-i reproșeze bătrînei doamne Patrick Campbell proasta administrare a capitalului ei. Dragostea, chiar în toiul înflăcărării, nu-l face niciodată să nu-și respecte soția, Charlotte, și nici prin gînd nu-i trece să renunțe la comoditățile familiale. Gelozia se naște la el mai mult din orgoliu jignit decît dintr-o revoltă lăuntrică spontană. Și de

altfel nu-l stingherește cînd este în joc succesul artistic și financiar al vreunei piese de-a lui.

Din fericire, în aceste scrisori, Shaw nu-și pierde niciodată umorul irlandez, nici măcar în cele mai patetice neplăceri. Și nici nu uită să joace rolurile care îl tentează pe rînd. Apelativul de clown cu care îl tratează doamna Patrick Campbell pe un ton și ironic și afectuos, i se potrivește de minune. Conținutul polemic al pieselor, atitudinile revoltate din viața lui, se dovedesc mascarade patente, pretexte evidente pentru a-i oferi plăcerea să joace teatru, să atragă interesul general asupra lui, cu orice preț (și în această privință știe foarte bine cît contează atracția scandalului). Reformismul și utopismul său se blochează în această funcție pur exterioară, de pomiri care, trecînd în aparență peste orice ipocrizie socială, ajung să-i stabilească de fapt noi premise.

Ciocnirile între două egoisme sînt supuse legilor puterii. Într-o legătură, se impune cel mai tare, atîta cît poate s-o facă. Așa cum este firea lucrurilor, vedem întîi mîna actriței ținînd sceptrul. Cu vremea sceptrul trece vădit în mîna dramaturgului. Timpul provoacă dezastre în soarta femeilor. Această ciocnire între două caractere, deși situată într-o perioadă istorică foarte precisă, în primii patruzeci de ani ai secolului nostru, se prevalează de un conflict peren, de o alegorie pe care întîmplările reale ale vieții prezentate în scrisori o fac transparentă. Strindberg ar fi găsit în ele o materie bogată pentru considerațiile și reprezentările luptei dintre sexe, cu reciproca lor ură-iubire. Și, într-adevăr, s-ar aluneca repede către dramă, dacă cei doi eroi nu și-ar păstra acel vioi și caustic simț al umorului, oprindu-se la marginea anumitor prăpăstii. La ei, gîndirea și arta sînt legate de realizarea unei afirmări sociale. Au conștiința deplină a circumstanței exacte și a rolului pe care îl joacă pentru a se apropia de ea. Dar aceasta nu-i face să rămînă orbiți de *struggle for life*¹. Dimpotrivă, izbutesc să se comenteze cu detașarea necesară (a se vedea, de pildă, scrisoarea plină de imagini crude

¹ Lupta pentru viață (în engl.)

și scăpărătoare în care G. B. Shaw evocă soarta și sfârșitul mamei lui).

O fi ajuns oare neîndoielnica lor atracție reciprocă la o adevărată iubire? Sau a fost fundamental condiționată de o reciprocă admirație, care nu a putut depăși anumite limite? Revelațiile aduse de această corespondență nu par să treacă dincolo de anumite forme și de o detașare firească, deși legătura afectivă stabilită între ei a avut pînă la urmă o influență însemnată asupra cursului vieții lor. Actrița simțea, desigur, oarecum farmecul intelectului lui Shaw, dar pe un plan situat în afara vieții intime. Iar Shaw, pe acela al actriței, ferindu-se totuși de tulburarea pe care ar fi putut-o produce.

S-a ajuns și în acest caz la constatarea că realitatea poate deveni spectacol în mod nemijlocit, fără diafragme. Că documentul se dovedește de o vitalitate deconcertantă și adeseori superioară elaborării artistice. Cu greu s-ar putea caracteriza această corespondență drept o conștientă angajare sufletească. Și totuși, tabloul ce rezultă din ea are o prospețime fără seamăn.

În *Candida* (1897), *Maior Barbara* (1905), *Saint-John* (1924) sau *Heartbreak House* (Casa inimilor sfărîmate — 1917) — pentru a cita cele mai diferite direcții și rezultatele cele mai sigure atinse de Shaw — personajele sînt vii uneori, în ciuda ideilor pe care ar trebui să le încarneze, iar conflictul amuză, ori emoționează, în ciuda satirei pe care ar trebui s-o exprime.

Polemica antivictoriană și în special socială, îndreptată spre denunțarea ipocriziilor care camuflează cămătăria (*Widower's Houses: Casele văduvului*, 1892) sau comerțul prostituției (*Mrs. Warren's Profession: Profesiunea Doamnei Warren*, 1898) sau clovneria eroismului (*Arms and Man: Armele și omul*, 1894, premiată, deoarece constatările ei au ajuns mult mai departe) denotă un mordant slab, iar personajele sînt prea simbolice pentru a mai putea convinge. Tot așa și marile fresce alegorice ca *Man and Superman* (Om și supraom, 1901) sau istorice, ca *Caesar and Cleopatra* (Cezar și Cleopatra, 1912), *Androcles and the lion* (Androcle și leul, 1913) au pierdut mult din

agresivitatea lor satirică, iar schelăria lor conceptuală se fărâmițează tot mai mult.

Maior Barbara urmărea să facă o parodie din firea și puterea negustorilor de tunuri. Le face un portret parodistic, le dezvăluie nerușinarea ipocriziilor, le demască cinismul, iar desfășurarea comediei are un mers limpede. Opozițiile pe care le întâmpină eroul «negativ», mai întâi în noblețea demnă a soției, apoi în idealurile «salvatoare» ale fiicei sale, Barbara, maior în Armata Salvării, în sfârșit în principiile severe ale logodnicului Barbarei, tânăr profesor de greacă, sînt înfrînte treptat, dar în mod inexorabil. Negustorul de tunuri, nu numai că este personajul cel mai simpatic și mai rațional, dar spulberă toate argumentele care se opun dominației sale, orientării pe care o aduce în soarta țării, strîns legată de aceea a industriei lui. S-ar putea obiecta să Shaw îl zugrăvește pe acest modern «prinț al tenebrelor» și răul pe care-l face, pentru a da alarma, a îndemna la luptă, la înarmare împotriva dominației lui nefaste, pentru a-l distruge. S-ar putea, de asemenea, afirma că Shaw, cu forma lui reprezentativă caustică, a arătat care este soarta societății moderne, ce anume contează efectiv în sînul ei.

Împingînd la extrem problematica ibseniană, piesa lui Shaw alunecă fără voie în alegorie, în caracterul generic al tipurilor (care ar vrea să devină elemente istorice, dar nu izbutesc să surprindă esența situației sociale pe care o reprezintă). Shaw caută să scape de acest balast, ținînd dialogul pe firul unei ironii subțiri, care își calculează bine țintele și știe să le lovească, recurgînd la cele mai neașteptate afirmații. Aceasta dă, fără îndoială, spectacolului un anumit farmec (cochetăria de a-l numi «neplăcut» este limpede), dar nu-i îmbogățește sau adîncește nicidecum esența, chiar dacă gluma pare să ajungă uneori la insultă.

Pe vremea cînd Shaw a scris *Maior Barbara*, părea, desigur, un lucru scandalos să afirmi puterea reală și decisivă a negustorilor de tunuri, să dezvălui raportul de dependență în care se aflau uneori guvernele, și în același timp să consideri că elanurile evanghelice ale Armatei Salvării, ori înțelepciunea

umanistă, ori noblețea spiritelor, sînt incapabile de a o stăvili. În acest sens, polemica era bine condusă, și putea ajunge măcar la o eficacitate teatrală.

Esența dramei shawiene constă deliberat, credem noi, în natura socratică a dialogului, pamfletul de genul lui Swift, (folosite din plin de ziaristica de bună calitate), rămînînd însă mărturie și nu interpretare. În *Om și supraom*, asistăm curînd după ridicarea cortinei la un grav conflict între Rocabuck Ramsden, conservator rămas la ideile din 1830, cu Jack Tanner, om bogat dar însuflețit de o adîncă « pasiune morală », autor al unui manual pentru « revoluționarul desăvîrșit ». Simpaticul Jack e încă tînăr, are prestanță și este necăsătorit. Într-o scurtă perindare de scene, conflictul dintre cei doi — care spre stupefacția generală au fost numiți prin testament tutori ai unei plăcute și ambițioase fete, Anna Whitefield — se atenuază și dispare. Însăși polemica despre care era vorba în termeni dramatici și de conflict social dă loc la tonuri evidente de comedie, nu prea deosebită ca structură de arhetipurile lui Oscar Wilde. În esență, povestea se reduce la o ilustrare plină de vervă a eforturilor și machiavelismelor eficace ale Annei și Violettei pentru încheierea a două căsătorii convenabile din toate punctele de vedere. Violetta se mărită cu un tînăr american aproape miliardar, în ciuda prejudecăților tatălui ei. Anna obține și ea același lucru de la foarte îndărătnicul revoluționar desăvîrșit, rafinatul Jack Tanner, a cărui ispravă cea mai îndrăzneată va fi poate aceea de a lua loc pe băncile parlamentului printre laburiști.

Ca să fim exacti, *Om și supraom* de G. B. Shaw ilustrează cedarea treptată a luminatului și sensibilului Jack față de puterea de seducție feminină, fiind deplin conștient că a căzut într-o adevărată ambuscadă și că va rămîne victimă. Elementele jocului comic oferă un portret spiritual de viață socială, bogat în tipuri și exuberante lovituri de teatru. Nu sîntem prea departe de schema plautiană, mai ales că apare și un servitor viclean și zeflemitor, aici în chip de șofer. Noutatea constă în faptul că cele două tinere devin capabile să conducă acțiunea, cu alte cuvinte să-și asume puterea de inițiativă. Succesiunea întîm-

plărilor ascultă întocmai de voința lor, iar bărbații li se adaptează, fie și protestînd. Se pun în defensivă. Apoi predau armele.

Nici acesta nu este un subiect nou de comedie, deși rar ajunge la atîta limpezime. Timpurile s-au schimbat. La teatru, spectatorul nu mai acordă multă importanță subiectului și nici personajelor, care rămîn figuri capricioase create de mintea autorului pentru uzul lui exclusiv. Vor trece pe primul plan dobîndind un relief puternic, ca întotdeauna în operele sale, elementele și intențiile ideologice; întruchipate aici, în termeni evidenți, prin exaltarea filozofului, prin omul dedicat cunoașterii, adică depășirii de sine. Iau naștere numeroase și intense discuții, în focul cărora se exprimă doctrinele la modă în pragul dintre cele două secole, într-un amestec impresionant, unde Nietzsche se întîlnește cu Spencer, Marx cu Schopenhauer. Sînt dominați cu toții de bine cunoscuta «forță vitală» al cărei purtător de cuvînt și totodată supus declarat este filozoful însuși, adică Jack Tanner, adică G. B. Shaw. Toate acestea, în ciuda declarației lui Jack că recurge la rațiune și la luminile ei pentru a căuta și aprofunda tot mai mult menirea omului, în acest univers cu scopuri obscure. Pe scurt, rezultatele unei jumătăți de secol de experiențe filozofice sînt expuse pe scenă, cu tehnica pedagogică a universităților populare.

Ceea ce surprinde și constituie adevărata și suficienta rațiune de existență a spectacolului, este scăpărtorul umor cu care Shaw ne prezintă lecțiile sale, dialectica de mare efect scenic, și uneori adevărata pasiune morală cu care își conduce polemicile (de pildă, tirada diavolului împotriva zelului omenirii de a progresa, mai cu seamă în inventarea armelor, pentru a săvîrși masacre tot mai mari). Prin pretextul unei călătorii în Spania pentru o agresiune banditească de tip Carmen (dar bandiți organizați în societate anonimă, cu respectivele acțiuni și dividende, bandiți innobilati de înalte scopuri politice), Shaw ne face să asistăm la visul eroului său. Jack Tanner se află în infern sub înfățișarea lui Don Juan, ajuns din urmă de Anna, urmăritoarea lui, sub înfățișarea Doñei Anna, și de retrogradul Ramsden, sub aceea

a Comandorului. Datele tradiționale sînt firește răsturnate. Don Juan este împotriva setei de plăceri și de frumusețe, care domnesc în Infern sub guvernarea unui Tartor prim-comic. El aspiră mai degrabă la contemplarea cognoscitivă a Paradisului. Comandorul, în schimb, coboară din plicticosul Paradis în Infern, ca să petreacă. Toate dau loc la discuții și tirade amuzante și tăioase, al căror fond sună astăzi banal, fiindcă a fost asimilat pînă și de săptămînalele umoristice, dar care se bucură de o expresie teatrală mereu vie și surprinzător de spectaculoasă, deși nu e vorba decît de o conversație ca scop în sine. Butadele și calambururile se țin lanț, implacabil. Atenția se concentrează exclusiv asupra lor. Acum o jumătate de secol păreau poate revoluționare, astăzi par salonarde. Ceea ce contează este arta dialogului și a opoziției în care sînt prezentate concepțiile, căpătînd un relief umoristic pe scenă și pentru scenă. Trebuie să se țină seama, printre altele, că o idee are cu totul altă pondere atunci cînd este citită, decît cînd este transmisă de la rampă. Poate că nici o piesă n-a avut vreodată atîta elocvență ca *Om și supraom*, mai ales în tabloul visului. G.B. Shaw și-a spijinit întreaga operă teatrală pe izbucniri polemice viguroase, care păreau pe vremea lui aproape revoluționare. Temele care o însuflețeau, limitîndu-se aproape întotdeauna la un cadru de contingentă restrînsă, atingeau greu profunzimea. Erau destinate să facă senzație, de aceea se înscriu într-un repertoriu de mare brîo. *Pygmalion* (1912) a fost cîndva o satiră agresivă împotriva prejudecăților de clasă, iar astăzi a devenit o operetă cu titlul *My fair Lady*, amuzîndu-i pe spectatorii din capitalele anglosaxone de ani și ani, fără să trezească în ei nici cea mai mică bănuială că au de-a face cu o satiră care aspiră la o semnificație subversivă. *Piese neplăcute și piesele pentru puritani*¹ își pierd

¹ Bernard Shaw și-a împărțit opera în cicluri, încadrînd în acela al «pieselor neplăcute» operele: *Casele văduvului*, *Profesiunea doamnei Warren*, *Craiul*, — în acela al «pieselor plăcute» operele: *Armele și omul*, *Candida*, *Nu se știe niciodată*, *Omul destinului*, iar în culegerea *Trei piese pentru puritani*: *Discipolul diavolului*, *Convertirea căpitanului Brassbound* și *Cezar și Cleopatra*

astăzi orice atribuții, pentru a deveni pur și simplu formule de comicitate plăcută, care nu întotdeauna, ba chiar destul de rar își păstrează prospețimea. Adevăratul Shaw nu mai este acum, poate în ciuda lui, cel sarcastic, ci cel liric.

Sfânta Ioana pare astăzi însă, pe neașteptate, o piesă emoționantă, patetică; autorul pare să fi mîngîiat aici cu duioșie o ființă umană fragilă, căreia îi dăruiește calități de candoare și curaj, neclintite în fața umilitoarelor ipocrizii și cruzimi cu care se înveșmîntă mediul său, față de ațîțarea acelei lumi în care trebuie totuși acționat.

Multe Ioane d'Arc au fost arse pe rugul scenei, de cînd, la sfîrșitul secolului trecut, s-au descoperit și publicat actele procesului ei. Dintre numeroșii scriitori care s-au folosit de indiciile oferite de acestea pentru a expune viziuni și concepții despre lume în termeni dramatici, nici unul n-a reușit să-și realizeze în întregime scopul afară de G. B. Shaw și aceasta pentru un motiv ce pare absurd fiind vorba tocmai de Shaw: anume că nici unul n-a fost liber în tratarea subiectului și a figurii, adică s-au pus în slujba lor, în loc să se folosească de ele, ca autorul irlandez. Lunga prefață a piesei, întocmai ca unele izbucniri ale lui însuși (cînd Shaw vorbește la persoana întîi), nu lasă îndoieli asupra faptului că autorul urmărea să aducă la cunoștință, prin figura Ioanei, nenumărate lucruri, cît se poate de îndreptățite în cadrul pamfletului. Dar în practică, intențiile lui n-au influențat decît relativ condeiul autorului: au folosit cel mult pentru a lămuri momentul istoric și ponderea efectivă a unor instituții, într-o formă care, sub aparențe paradoxale are în esență o profundă seriozitate, constituie o adevărată judecată istorică.

În *Sfânta Ioana*, viața și firea, așa cum ies la iveală prin Ioana (celelalte figuri nu sînt decît reflexe ale ei, sortite să ne facă a înțelege cauzele întîmplării trăite de ea), își redobîndesc imperios drepturile în poezia dramatică a lui Shaw, oferindu-ne cea mai autentică generozitate a cunoașterii lui.

Actele procesului, în goliciunea lor de document, oglindesc sufletul pur și pasionat al Ioanei în

mod direct și de aceea fără echivocuri. Ele au oferit Ludmillei Pitoëff prilejul unui spectacol și al unei reprezentări dintre cele demne să rămână în amintire; iar lui Dreyer, imaginile unui film care a marcat pentru cinematograful mut poate cel mai înalt și mai încordat moment al posibilităților lui expresive. În piesa lui Shaw se pierde foarte puțin din autenticitate. Poate că astăzi nu mai atrag atenția săgețile amuzante, dar acum inofensive, pe care le aruncă împotriva englezilor de atunci și de astăzi. Poate că unele digresiuni polemice bazate pe argumente motivate istoric mai pot îndemna la reflecție. Dar nimic nu dăunează imaginii pure a episodului Ioanei; dimpotrivă, din fresca masivă a personajelor și a lumii pe care se profilează, figura ei capătă un relief bogat și puternic. În acest episod, tinerețea și puritatea luptă împotriva tuturor, succumbând doar momentan, pentru a renaște la o nouă viață, într-o nouă existență. Sensul întâmplărilor este luminat de o pudică revelație lăuntrică (pe care sarcasmul caracteristic autorului o face tocmai de aceea atât de pură și sinceră), de profetica exclamație finală: «— *Pământule, când ai să fii pregătit să-ți primești sfinții?*»

PRIESTLEY

Între anii treizeci și cincizeci au fost foarte bine primite numeroasele piese ale lui J. B. P r i e s t l e y , care se îndreptau spre cele mai variate orizonturi, de la cel polițist la cel progresist, de la metafizica timpului și a sentimentelor, la comedia de moravuri, fiind naturale și degajate mai ales în acest ultim gen, prin evocări când umoristice, când nostalgice. *Music by Night* (Concert de seară, 1950), prin popularizarea celui mai recent concept științific despre timp, oferă în mod plăcut posibilitatea de a te observa într-o perspectivă plină de oglinzi, într-o viziune muzicală a fatalității. Contrastele puternice de umbră și lumină, pe care piesa le reflectă pe planul situației sociale, nu lipsesc episodul dramatic de un aspect familiar, care îngăduie destindere.

Analiza spirituală a moravurilor constituie o caracteristică și o exigență constantă a scenelor londoneze, filon creator secundat de calitățile specifice ale autorului englez, născut sub semnul *wit*-ului shakespeareian. La Londra a reapărut după ultimul război drama «demascării», la modă încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. *Loock Back in Anger* (Privește înapoi cu minie, 1956) de John Osborne, (n. 1929) reprezintă un exemplu clasic al acestui procedeu, fapt care explică succesul său. Piesa prezintă un interes indiscutabil și este semnificativă — în special pentru publicul englez — prin ilustrarea unor crize trecătoare și inofensive, sub aspectul moravurilor. Atmosfera creată într-o mansardă de provincie engleză nu este nouă. De la Strindberg la Sartre, sentimentele obsedante ce se nasc între personaje legate unele de altele de un destin care nu le lasă libere, dau loc unei tensiuni dramatice de mare efect. Aici se schimbă datele și referirile exterioare și, firește, obiectivele polemicii. Posibilitățile dramatice rămân la fel de virulente și John Osborne știe să scoată din ele un efect reușit, în chipul cel mai tradițional, chiar cu sfârșit plăcut. La căderea cortinei, răscoala se potolește în salon. Rebelul pleacă la bărbier.

Acest Jimmy, nonconformist și autobiografic pînă-n măduva oaselor, face tot ce poate pentru a deveni nesuferit, dar nu izbuțește. Ceea ce atrage mai mult decît elementul patetic și dramatic, mai mult decît polemica susținută de autor, sînt anumite elanuri ale imaginației, un anumit umor subtil. Osborne a întrevăzut punctul de conflict al crizei, a înțeles că personalitatea este sacrificată de raporturi de clasă opresive, dar s-a ținut cu prudență mai pe lîngă mal, alunecînd în confortabilul manierism romantic.

Vreme de cîțiva ani, Osborne a devenit simbolul unei generații hotărîtă să-și regăsească sinceritatea, să întoarcă spatele trecutului¹. *Epitaph for George*

¹ Osborne este considerat principalul reprezentant al grupului de scriitori cunoscut sub denumirea de « tinerii furioși »

Dillon (Epitaf pentru George Dillon, 1958), scrisă în colaborare cu Anthony Creighton, nu este nouă nici ca subiect nici ca situație în mediu. Lumea rataților se întâlnește cu aceea a micii burghezii, pentru a reînnoi conflictul dintre credința în aspirații artistice frustrate și meschinăria sufocantă a unei vieți legate de o rutină penibilă și lipsită de resursele fanteziei. Rebeliunea rataților pare ingenuă și romantică, tocmai când vrea să fie cinică și lipsită de prejudecăți: se nutrește cu sentimente de vinovăție, cu atitudini masochiste și cu bravade inocente.

În orice caz, de rîndul acesta, ratatul — George Dillon — intelectual fără ocupație și autor nepublicat, nu se mai răzvrătește. Este agresiv atîta cît trebuie pentru a trăi ca parazit pe spinarea unei familii mic-burgheze, profitînd de slăbiciunea unei mame care l-a chemat, ca să umple golul sufletesc lăsat de moartea fiului ei în război. Acțiunea piesei ni-l arată cedînd treptat necesităților vieții, compromisului pe care îl socotește cel mai grav. Numai tuberculoza și multe luni de mizerie îl fac să accepte propunerile unui aventurier din mediul teatral, care-i pune în scenă una din piese, dar numai după ce a modificat-o și i-a schimbat total semnificația. Ideile sînt încă o dată trădate.

În *The Entertainer* (Cabotinelul, 1957), eroul creat de John Osborne este un cîntăreț istovit de music-hall, care merge spre prăbușirea finală. Arta lui, genul lui comic, nu mai are trecere. Cei mai tineri visează la perspective de evadare din țară. Soarta lui simbolizează declinul imperiului și al măreției engleze. Intenția de a trasa conturul clar al unei situații istorice, deci psihologice, se realizează pe alocuri, aceasta și fiindcă tabloul este susținut de o structură dramatică originală în stil de music-hall, cu alternări de cîntece, scheciuri, monologuri.

Luther (1962) rămîne pe linia modelului de biografie oferit de *Galileo Galilei* al lui Brecht, unde eroul este readus la justele lui proporții prin folosirea unor detalii brutal realiste și printr-o psihologie axată pe strictul adevăr istoric. Piesa este abilă și bine construită sub toate aspectele, fapt pe care se bazează, de altfel, succesul lui Osborne. Îi

lipsește însă stimulentele unei revolte adevărate. Locul lui este luat de meșteșugul artei. Un meșteșug care se folosește cu perspicacitate de atitudinea inițială. *Luther* (1962) nu se depărtează prea mult de formula biografiei în contralumină, pe schema lui *Galilei* de Brecht, cu eroul redimensionat prin detalii de un realism grosolan (aici, digestia anevoioasă a lui Luther) și o psihologie care refuză orice înfrumusețări în favoarea verosimilității istorice. Piesă abilă și expertă în toate privințele. Prin forța lucrurilor, Osborne se împlânzește din cauza succesului. Îl urmărește și aici, cu indiscutabilă inteligență. Dar stimulentele de revoltă justificată nu mai există. Survine profesionismul.

Inadmissible Evidence (Evidență inadmisibilă, 1964) este în primul rând o piesă de mare virtuozitate pentru rolul principal. Este, de asemenea, strădania constantă de a reda un limbaj vorbit, surprins în inovațiile lui revelatoare. Apoi, este condamnarea fără apel, și fără apărare, a clasei de mijloc (*middle class*) și a felului său de viață. Protagonistul este simbolul vădit al acestei clase. Neconținutele lui divagații însoțesc etapele unei vlăguri treptate, ale unei dezagregări lăuntrice, care-l reduc pentru totdeauna la o stare vecină cu mormîntul.

În 1966 Osborne a prezentat un *remake* în stil modern al unei comedii de Lope de Vega, *La fianza satisfecha* (Chezașia răsplătită), sub titlul *A Bound Honoured* (O datorie plătită). Operația înfăptuită de Osborne este destul de asemănătoare cu aceea realizată concomitent de Jerzy Grotowski cu *Prințul constant* al lui Calderón. Acesta a pus în scenă o sinteză a textului original, accentuând trăsăturile de natură antropologică, adică raporturile sado-masochiste legate de o situație mitică. Procedul lui Grotowski a reușit din plin, întrucît se axează pe o viziune precisă a spectacolului. Osborne extrage din original pasajele cele mai revelatoare pentru subconștient, ducîndu-le pînă la cea mai dezlănțuită exacerbare sexuală, ca într-un preludiviu la Sade; și pînă la un sado-masochism pătruns de frenezie mistică ce caracterizează obsesia religioasă. De la păcatul cel mai profund realizat în imaginație, pînă

la căința ispășită prin autoflagelare. Reprezentația nu este lipsită de rigoare și teatralitate: epurînd la maximum dialogul din original, aduce pe prim plan o violență de mare vigoare dramatică.

În ultima vreme Osborne a compus două piese de același gen: *Present Time* (Timpul prezent) și *Amsterdam Hotel*. Două fresce ale unor medii sociale tipice pentru Londra din zilele noastre. Simțul personajelor și al situațiilor dramatice contribuie la încadrarea subiectului în canoanele general acceptate ale spectacolului.

Arnold Wesker (n. 1932) de origine muncitorească și de formație marxistă, dovedește, în cele trei piese care i s-au jucat pînă acum, intenția de a oferi tabloul unei evoluții lăuntrice. Data cea mai veche a evenimentelor zugrăvite este 4 octombrie 1936. Ultima, 1959. Cele trei lucrări (reprezentate între 1959 și 1960) au titluri aluzive: *Chicken Soup with Barley* (Supă de pui cu arpacaș — care va salva de la moarte pe unul din eroi), *Roots* (Rădăcini — cele pe care ar trebui să le sădească țăranii pe ogoarele lor), *I'm talking about Jerusalem* (Vorbesc despre Ierusalim — Ierusalimul ca oraș ideal, ca idealul însuși, pe care îl alegi, după care îți orientezi viața, dar care la sfîrșit te înfrînge).

Wesker a axat acțiunea pe un grup de proletari evrei care trăiesc în East-End, și i-a pus în contact cu o familie de țărani gallezi, prin dragostea care se naște între cel mai tînăr dintre londonezi și o fată venită în serviciu la Londra.

Peripețiile particulare sînt în strînsă dependență de evenimentele istorice, fie pentru că acestea au avut o influență directă, fie din cauza conștiinței politice care domină viața intimă a familiei, dîndu-i o fizionomie specială. În 1936, familia Kahn este comunistă și participă cu ferveare la lupta împotriva fascismului, la agitațiile sindicale. Un tînăr prieten al lor pleacă voluntar în Spania cu Brigăzile Roșii. În ochii lor totul este colorat de credința în viitor și ei par să aibă pe deplin curajul de a-l cuceri. Treptat, în cursul anilor, împrejurările vor ajunge să macine credința și curajul. Iluziile se spulberă sub loviturile realității.

Fresca zugrăvită de Wesker ar părea lipsită de lumină; dar pe alocuri există scînteieri care o limpezesc. De pildă, la sfîrșitul celei de-a doua piese, cînd tînăra Bryant, în disperarea ei pentru dragostea pierdută, simte totuși că se poate exprima, că poate în sfîrșit « vorbi ». Sau iubirea dintre Dave și Ada, care rezistă la toate furtunile, și își păstrează puritatea. Mai este și figura Sarei Kahn, intrepidă luptătoare pentru socialism, pînă la bătrînețe, în ciuda amărăciunilor, a mizeriilor și adversităților vieții ei zilnice.

Arnold Wesker își urmărește fidel țelul fără să se piardă în reminiscențe și fără nici un fel de nesiguranțe. Baza lui de plecare rămîne observarea minuțioasă și atentă a mediului proletar și țărănesc (în primul rînd a limbajului). Prin ea ajunge la autenticitate, evident, mulțumită experiențelor sale personale. Printr-o parabolă narativă, pune în lumină o parabolă istorică și un adevăr moral, fără a căuta să-și ascundă intenția, rămînînd totuși obiectiv, astfel încît echilibrează culorile, bucuriile și suferințele, idealurile și deziluziile, victoriile și înfrîngerile, lăsîndu-le chiar în magma lor originală, în interiorul individului, fără a face vreo selecție. Construcția dramatică nu aduce o ruptură cu trecutul. Și totuși este proaspătă și degajată, fără forțări. Pentru că important în piesele lui este stricta verosimilitate a dialogului și a personajelor, puterea lor de convingere, drama care pune în contrast intențiile revoluționare ale unei clase cu un curs istoric care le înăbușe.

Următoarele două piese, *The Kitchen* (Bucătăria, 1961) și *Chips with Everything* (1962) oferă descrierea realistă a unor anumite ambianțe. În prima, bucătăria unui mare restaurant; în a doua, un centru de instrucție al R.A.F. După cum era de așteptat, autorul urmărește condamnarea unui sistem — fie el militar sau profesional — în care individul este practic anihilat. Avem de a face, de rîndul acesta, cu cazul limită al unui reportaj scenic destul de dezinvolt, bazat pe un stil sigur și abil.

A Taste of Honey (Gustul mierii, 1958) de S h e l a g D e l a n e y nu se depărtează mult de spiritul rebel

al lui Osborne; chiar dacă subiectul și mediul au un caracter propriu. O femeie cu temperament vioi și apucături destul de frivole a avut o fată dintr-o întâlnire întâmplătoare. Acțiunea se petrece în zilele noastre, în cartierul industrial al unui mare port englez. Mama și fata nu se înțeleg, și se iubesc cu intermitențe, furtunos. Mama, prea ocupată să alerge după bărbați și, prin ei, după resurse de subzistență, nu-i acordă fetei, Jo, decît o atenție superficială, și nu pregetă s-o lase de capul ei de cîte ori i se prezintă ocazia de a se distra. Fiind atît de singură și amărîtă, Jo cedează unui marinar negru, flirt trecător, în noaptea de Crăciun, pe care mama s-a dus s-o petreacă cu un prieten hotărît s-o ia de nevastă. Jo mai întâlnește un bărbat în calea ei: un invertit care vrea să se reabiliteze și care ar fi chiar dispus să accepte copilul ce se va naște. Dar fata nu simte pentru el decît prietenie și nu vrea să-l ia de bărbat, aruncîndu-l astfel iar în derută. Între timp mama a fost repudiată de logodnicul ei matur și se întoarce acasă. După ce își învinge un prim sentiment de spaimă la vestea că nepoțelul așteptat este copilul unui negru, hotărăște să-și asume cu entuziasm rolul de bunică și redă fetei încrederea în viață. Personajele acestea urlă și bombăne, sînt zugrăvite în culori destul de tari, ușor scandaloase, și pe de altă parte, pipărate cu umor, dar esența dramei rămîne lacrimogenă, dickensiană. Unele observații de mediu redade prin caractere bine conturate, sînt destul de amuzante. Preocuparea de a înjgheba o piesă care să aibă însușirile necesare pentru a interesa, prevalează net asupra celorlalte intenții ale autoarei. Prin personajul fetei putem afla concepțiile sale ascunse: sînt, ca și la Osborne, de o gălăgioasă intoleranță, de o tristețe și un dezechilibru congenital, care se exasperează dîndu-se cu capul de zidurile crăpate ale edificiului moral unde trăiește societatea din care face parte Shelag Delaney.

John Arden (n. 1930), care ocupă în acest ansamblu un loc aparte, reia structurile ibseniene, adică realiste, folosindu-le pe un vădit fond de probleme, care rămîne însă deschis, obiectiv, neoferind niciodată soluții.

Live Like Pigs (Veți trăi ca porcii, 1958), *Sergeant Musgrave's Dance* (Dansul sergentului Musgrave, 1959), *Armstrong's Last Goodnight* (Ultimul rămas-bun al lui Armstrong, 1964) au o temă bine definită, o construcție dramatică limpede, personaje și dialoguri riguroase. Arden nu se teme să pară anti-patic. Dar există încă la el o notă de stîngăcie, un accent prea demonstrativ, o onestitate a expunerii care riscă să ducă la ariditate, împiedicînd aceste prime piese să se elibereze de orice veleitarism. Intențiile exprimate de el sînt foarte frumoase, negăsind însă un auditoriu care să le înțeleagă și să le aplice dincolo de scheme.

MIȘCAREA IRLANDEZĂ

Revoluția irlandeză pentru independență din 1916 și-a avut la «Abbey Theatre» interpretul în Sean O'Casey (1883—1964). Provenea din popor și trăise experiențe de proletar. Simțind că face parte din poporul irlandez, a înfățișat nevoile și exigențele acestuia pe planul moralității sociale. Personajele lui par la început să ațipească și să cedeze, acceptînd ca un lucru firesc perspectivele lipsite de lumină, condiția mizeră lipsită de orice libertate. Dar deodată lupta politică și socială îi înflăcărează și-i urnește. Prin ea se trezește vechiul suflet irlandez, sentimentul unei abnegații eroice. *The Shadow of the Gunman* (Umbra unui francțiror, 1923), *Juno and the Paycock* (Juno și păunul, 1925), *The Plough and the Stars* (Plugul și stelele, 1926), *Within the Gates* (După zăbrele, 1934), *The Star turns red* (Steaua se înroșește, 1946), *Red Roses for me* (Roșii trandafiri numai pentru mine, 1943) se prezintă ca o mărturie vie a unei faze de lupte externe și de tulburări interne. Națiunea își clarifică poziția politică și totodată își organizează structura socială și religioasă. Curente diferite acționează în aceeași direcție, dar cu procedee diferite, catolice și protestante, liberale și progresiste. Sean O'Casey studiază realitatea timpului său cu

scrupulozitate științifică (cel puțin atîta timp cît nu ia atitudini partinice, cum face cu evidență în *Steaua se înroșește*) și o prezintă în totalitatea ei. Cauza revoluției este adesea servită de suflete slabe, sau în mod absurd egocentrice. N-are a face, numai să poată înainta pe drumul ei istoric, prin făgașul pe care-l lasă în pasiunile omenești.

În *Purple Dust* (Pulbere roșie, 1945), *Oak Lives and Lavender* (Frunze de stejar și levănțică, 1946) și *The Bishop Bonfire* (Focuri de artificii în cinstea Episcopului, 1955), Sean O'Casey conturează tablouri picante și tipice de viață irlandeză, cu accente satirice și descriere spirituală a moravurilor sociale. Ne aflăm la hotarul farsei țărănești, în gen de schiță, tratată, firește, cu înaltă ținută stilistică, și cu finețe de observație. *Cock-a-Dooble Dandy* (titlu aproape intraductibil¹: se referă la calitățile de cîntăreț ale unui cocoș, 1949) abordează polemica antifilistină și antipuritană în funcție de o idee scenică destul de reușită: un cocoș enorm, care izbucnește din cînd în cînd în cîte un cucurigu triumfal și servește drept momeală pentru o vînătoare de vrăjitoare, descrisă pe ton comic. Limbajul, de un bogat colorit irlandez, își găsește corespondență în caractere, și ele tipice. Satira devine zeflemitoare, nu mai este aprigă și violentă ca la dramaturgul revoluționar de altădată. Noua generație intelectuală este frămîntată de probleme felurite, legate de un stadiu politic mai matur. Lupta așa-numiților *Sinn Fein*² (« Noi înșine », adică forțele independentiste naționale) care a dus în 1921 la semi-independentul *Irish Free State* și mult mai tîrziu, în 1932, la formarea actualei republici irlandeze, nu este o experiență încheiată. În marginea acesteia acționează o nouă mișcare revoluționară, revendicînd interesele Irlandei în privința regiunii rămase supusă Angliei, o independență totală, politică și morală.

Brendan Behan (n. 1923) a injectat o sevă nouă în epopeea națională irlandeză. Pentru cauza

¹ În românește piesa s-a tradus cu titlul *Cucurigu-galeș*.

² Partid creat în 1905 cu scopul întăririi luptei pentru independență

unității totale a Irlandei, a petrecut unsprezece ani într-o închisoare engleză, datorită unor activități revoluționare clandestine. Alcoolul a devenit evadarea lui mortală.

Brendan Behan folosește în piesele sale experiențe directe. Aspectul personal este depășit însă fără greutate. În consecință, avem o reprezentare plină de viață, cu totul deosebită prin veracitatea detaliilor și a limbajului, supunându-se totuși legilor structurii dramatice (nu lipsesc fraze și replici în limba gaelică, parcă pentru a-l admonesta pe spectatorul englez). Autorul își organizează darurile deosebite de observare realistă într-un tot coerent, într-un tablou în care personajele și crizele lor se reliefează cu claritate. *The Quercer Fellow* (Ciudatul tovarăș, 1956) prezintă secțiunea verticală a unei închisori în tensiunea dinainte și de după o execuție capitală. Doar condamnatul nu apare. Dar atenția fiecăruia se concentrează în jurul lui: de la paznici la deținuți, de la călău la doi minori care ispășesc pedepse scurte. La aceasta se adaugă ecoul depărtat al închisorii femeilor. Brendan Behan se folosește de cunoașterea nemijlocită a acestui mediu pentru a reda după natură, limbaj, tipuri, frământări, și chiar scrupulele de conștiință ale personajelor (care totuși, în ultimă analiză, servesc voinței dramaturgului).

Din această analiză incisivă a trăsăturilor izvorăște, bineînțeles, o milă față de suferință și nefericire, de teroare și de abjecție. Aparentul cinism verbal lasă să răzbată dramele fiecăruia, printr-un țesut de amintiri și de cîntece, de realități înjositoare și de speranțe mărunte și absurde. S-ar putea spune că nu există un protagonist. Mica mulțime populează desfășurarea scenică precipitată în jurul evenimentului central, iar condamnarea ei la fățișă dramă lăuntrică, revelează scurtul circuit al existenței, cu obligația de a opta între a fi asuprit de societate, ori a te răzvrăti pentru a fi strivit, umilit, distrus sufletește.

The Ostage (Ostaticul, 1959) reia în mod direct temele și lumea lui Sean O'Casey din *Plugul și stelele*, concentrându-și atenția asupra unui grup de revoluționari într-un moment critic al luptei. Pen-

siunea, sau mai degrabă casa de toleranță schițată drept cadru, întrunește prostituți și prostituate, revoluționari fanatici și revoluționari sentimentali, provenind din cele mai diferite clase, vechi combatanți și tineri rebeli, pe care-i apropie o ură neîmpăcată împotriva englezilor. Peste câteva ceasuri va fi spânzurat un adolescent, terorist din I.R.A. (mișcarea care urmărea să alipească Irlandei cele șase comitate din nord supuse încă englezilor). Conducătorii I.R.A.-ului răpesc un tânăr soldat englez și îl aduc la această pensiune, comunicînd că îl țin ca ostatic. Vor muri amîndoi. Tânărul englez va fi înconjurat de simpatia generală, iar o slujnicuță încă adolescentă i se va oferi din dragoste. Cei doi tineri, puri și izolați de învălmășeală, par să prevestească cu dragostea lor biruința asupra tuturor conflictelor, într-o omenire nouă și dreaptă. Acțiunea este împînzită cu numeroase cîntece, simple și mișcătoare, patetice și umoristice. Comedia muzicală capătă aici o autentică și actuală noutate, un nucleu dens și expresiv, care nu are nevoie să recurgă la arhetipuri fiindcă se inspiră dintr-o tragedie fără catharsis, dintr-o durere manifestă; și totuși este luminată de o speranță, după cum conținutul dramatic, cu toată originalitatea lui, stabilește o comunicare directă cu spectatorul.

TEATRUL DE AGITAȚIE

În jurul luptei politice au existat felurite forme de teatru angajat cu hotărîre în această direcție, în bună parte experimentate în primii ani ai revoluției sovietice. La Moscova și la Leningrad s-au organizat în piețe în vara anului 1920 spectacole grandioase dirijate de N. Evreinov și de alți regizori, în care se evocau fazele istorice ale luptei de clasă, începînd de la Spartacus, ori fazele mai recente ale cuceririi puterii de către Soviete. Participau la ele mii de interpreți adunați în mari ansambluri cu deplasări în masă, de valoare simbolică.

În aceiași ani, grupuri mici se răspîndeau pretutindeni — un tramvai, un palat, o curte — jucînd scurte scheciuri menite să popularizeze cuvîntul de ordine al Partidului: teatru de agitație. Forme asemănătoare s-au repetat în momentele mai ardent revoluționare ale celor mai vitale partide comuniste. Manifestări similare s-au produs în țări cu situație colonială ori semi-colonială.

Mauricio Magdaleno, mexican de origine indiană, a înființat în 1932, împreună cu Juan Bustillo Oro «El Teatro de Ahora» (Teatrul de astăzi) și a reprezentat: *Tropico*, dramă care oglindea tragica situație a muncitorilor agricoli și a proletarilor, și *Emiliano Zapata*, un episod din viața celebrului revoluționar¹.

Un teatru de revendicări anticolonialiste și antiimperialiste, caracteristic pentru Lumea a Treia și-a făcut apariția, de pildă, în Brazilia (cu piesele lui Gianfrancesco Guarnieri), în Algeria (cu Kateb Yacine). Tentative izolate, pînă în prezent; voit rigide și didactice, ele și-au avut importanța lor în cadrul inițiativelor teatrale autohtone, ajungînd, uneori, să joace un rol important în dezvoltarea culturală a națiunilor respective. Vom reveni asupra lor la sfîrșitul volumului de față, în capitolul consacrat Lumii a Treia.

TENDINȚA EXISTENȚIALISTĂ

După creatorii autentici care s-au succedat în cultura franceză pînă la izbucnirea primului război mondial, a urmat o generație fără îndoială încă viguroasă și fecundă, dar care s-a mărginit la dezvoltarea unor teme existente la cele anterioare, chiar dacă redescoperite și actualizate. Asimilarea culturală a devenit

¹ A trăit între 1877 și 1919 și a fost conducătorul mișcării țărănești din sudul Mexicului în timpul revoluției din 1910—1917, cerînd exproprierea latifundiilor și restituirea pămînturilor țărănești. A murit asasinat

forța ei, resursa ei. Secundată, firește, de posibilitatea de a adapta în perspectiva istorică vechiul la nou, operînd joncțiuni inedite și interesante. Așa s-a ajuns la suprarealism și la Malraux. S-au exacerbât motivele romantismului german. A fost popularizat leninismul, dar și Nietzsche, Freud, magia.

Jean-Paul Sartre și Albert Camus își desfășoară activitatea în cadrul acestei atitudini, cu atît mai justificată cînd accentul se deplasează de la o formă la alta, cu alte cuvinte cînd stimulează un nucleu de gîndire, extrăgînd din el deducții exprimate în forme și realități diferite de cele originale. În cazul de față este vorba de speculația filozofică a fenomenologiei lui Husserl, de filozofia existenței a lui Jaspers și Heidegger, folosite ca instrument care să ducă la realități cotidiene, reflectate pe scenă.

Jean-Paul Sartre a elaborat în numeroase și complexe opere o concepție filozofică proprie, nu foarte originală, dar care izbuteste să găsească într-un anumit stil o cale de aplicare (utilizînd în același fel ideile originale și ale altora). În plus, o confruntă cu evenimentele istorice contemporane, servindu-se de doctrină ca mijloc de cunoaștere, verificîndu-i apoi valabilitatea în contact cu obiectul ei. Acest fapt l-a dus la o evoluție ce vrea să devină pozitivă și încearcă aceasta punîndu-se în contact cu altele actuale istoricește. Îndreptîndu-se nu spre o sinteză — irealizabilă în această direcție — ci spre o operație de sincretism tipic. De altfel, orientarea a fost tipică pentru generația sa. Pentru aceea care i-a urmat, au apărut noi circumstanțe, legate de o criză mai accentuată, tragică am zice.

Mediația realizată prin teatru de Jean-Paul Sartre între speculația filozofică și experiența cotidiană, are și ea precedente într-o tradiție care duce de la Hebbel la Ibsen și la Strindberg. Acești dramaturgi căutau mai cu seamă o osmoză, un stimulent exercitat de gîndirea filozofică. De fapt, evoluția gîndirii nu este redată decît indirect. Sartre, în schimb, scoate direct din ea deducții dramatice, care pot părea cuceritoare, dar care la urma urmelor se dovedesc artificioase.

Charles Dullin a fost primul care l-a pus în contact strîns cu teatrul. Îi pune în scenă prima piesă, *Les Mouches* (Muștele), în 1943. Sartre a reluat mitul atrizilor, în parte după exemplul lui Giraudoux, introducînd un element străin, apariția și dispariția muștelor, bineînțeles cu rol simbolic. Lămurește mitul și elementele lui în lumina filozofiei sale, trîndu-le poetic, ca să devină un aspect evident, teatral, al sistemului său gnoseologic.

Huis-clos (Cu ușile închise), reprezentată cu un an mai tîrziu, în vreme ce Parisul era eliberat, se inspiră din cele mai bune nuvele ale sale (adunate sub titlul *Le Mur*) prin calitatea figurilor și lumea lor interioară: o concepție burgheză care alunecă în derivă, o morală în descompunere. În lungul act unic, Estella, infanticidă, Ines, lesbiană și Garcin, excroc se află închiși într-o cameră infernal de caldă, condamnați la o conviețuire veșnică, sub semnul aforismului «l'enfer c'est les autres», legați deci printr-un raport care îi face cruzi, dar care pînă la urmă se înverșunează asupra conștiinței amare pe care le-o formează. În cursul colocviului lor forțat se ajunge la amintirea și mărturisirea trecutului. Au făcut să sufere și să dispere pe cei din jurul lor. Au avut parte de un destin josnic, și l-au meritat. Acum, că au murit, uitarea coboară asupra lor. Dar în minte le persistă suferința și nevoia de a o provoca. Odaia n-are nici o ieșire. Se vor chinui pe veci unul pe altul. Viața este descrisă de Sartre sub alegoria transparentă a vieții de apoi, într-o frenezie neconținută.

Morts sans sépulture (Morți fără îngropăciune, 1946), inspirată din Rezistență, recurge la *grand-guignol*-ul torturii, indicînd alternative romanești în raportul scop-mijloace. Pentru a exista, să fie oare indispensabilă renunțarea la justificarea moralității? Oare adevărul însuși trebuie să fie călcat în picioare și biruit de exigențele oamenilor? În fine: trebuie ca omul să se mutilize iremediabil pentru a se supune structurilor morale pe care el însuși și le-a stabilit în viață? Poate fi minciuna uneori indispensabilă? Libertatea este doar un scop, sau poate fi și un mijloc? Iată cîte întrebări apasă neconținut conștiința

personajelor dramei. Și zadarnic încearcă să scape de dilemă, să se revolte împotriva vieții însăși. Sartre a dezvăluit un zbucium real, dar n-a scos din el decît formule retorice: *ersatz* (surogat), cum era la modă în capitalele Europei, în atmosfera vlăguită de după război.

Tot din 1946 datează *La putain respectueuse* (Tîrfa cu respect), vodevil satiric demascînd ipocrizia socială, cu personaje de film din Hollywoodul epocii de aur.

În 1951 scrie *Les mains sales* (Mîinile murdare), iar în anul următor, ajunge la rampă *Le Diable et le bon Dieu* (Diavolul și bunul Dumnezeu), inspirată din *Götz von Berlichingen* de Goethe. De data aceasta, Sartre recurge atît la spectaculos — punînd în mișcare fără economie mase și evenimente — cît și la emfaza dialecticii, la freamătul conceptelor. Condotierul Goetz se dedă cu totul relexor. Pînă cînd descoperă binele și hotărăște să i se dedice trup și suflet, mereu în postură de supraom, reformator și ascet. Ne aflăm în timpul războiului țărănesc din Germania, la începutul secolului al XVI-lea. Dar aceasta nu interesează prea mult. Interesează, în schimb, faptul că Goetz, după ce a încercat tot soiul de relexor, hotărăște să facă la fel și cu binele. Își împarte pămînturile la săraci. Întemeiază un nou falanster. Tot ce întreprinde îi iese prost, cu toate că se prevalează de sfințenia lui, arătînd urmele unor stigmatate. Se face pustnic, dar trupul nu-i dă pace. Între timp, armata țărănească, nepregătită și nepricepută, suferă o grea înfrîngere din partea nobililor. În fața nenorocirii, Goetz hotărăște, la căderea cortinei, să-și asume o sarcină concretă și utilă. Își valorifică priceperea de condotier, maturizată în treizeci de ani de războaie, pentru a reorganiza armata țărănească. Va încerca să elibereze lumea celor umili și oprimați, acționînd pe planul concret al istoriei, mai degrabă decît pe acela nesigur al misiunii.

Semnificațiile și alegoria sînt transparente, aproape evidente. Epopeea este înșesată de figuri. Fiecare din ele are un loc eminent conceptual. Goetz ar vrea să pară un nou Faust modern. Dar îngrămădirea

de citate, motive, fapte, imagini, instrumente, nu este susținută de o sinceritate lăuntrică. Rezultă din ele un potpuriu pe alocuri amețitor. Totuși nu lipsește o măreție reprezentativă, iar în vasta dramă se agită felurite experiențe. Opuse una alteia, deși de origine culturală comună, ating intensitatea dramatică în alternative și opțiuni, potrivit unor conflicte pe care Sartre a știut să le limpezească.

Les Séquestrés d'Altona (Sechestrații din Altona, 1959) aduce pe scenă un caz limită, un *grand-guignol* actualizat; îi vom reda aici subiectul, deoarece este caracteristic pentru căutarea de teatralitate și, în ultimă analiză, de succes. Epoca în care se cerea, prin forța lucrurilor, interpelarea partizanilor, a lăsat locul epocii comuniștilor. Astăzi a venit rîndul crizelor și peripețiilor foștilor naziști. Franz, fiul cel mare al unei familii de armatori, a încercat în timpul persecuțiilor antisemite să salveze pe un rabin fugit dintr-un lagăr de concentrare. Nereușind, din cauza intervenției prudente a tatălui preocupat de situația înfloritoare a industriei sale, pleacă voluntar să lupte în Rusia. Acolo, din logică în logică, din deducție în deducție, pentru a-și salva patria, s-a făcut torționar. La întoarcere, patria lui se ducea de rîpă. Avînd o altercație cu un ofițer american care o urmărea pe sora lui, îl ucide. Tatăl, pentru a-și putea pune iar pe picioare întreprinderea, îl scapă, prefăcîndu-se că îl trimite în America de Sud. În realitate, Franz stă ani de-a rîndul închis în camera lui, servit de soră-sa, Leni, care-i devine amantă. Cînd tatăl simte că i se apropie sfîrșitul, îl conjură să iasă la lumină. Mulțumită intervenției cumnatei Johanna, care a izbutit să pătrundă în chilia lui și să-l convingă pe Franz să-și schimbe tovarășa de pat, tatăl îl readuce pe Franz la libertate. Dar Leni a pus un dispozitiv în mașina cu care pleacă ei și în care își vor găsi o moarte sigură. Sartre ne pune să ascultăm, mulțumită magnetofonului, înflăcăratele poliloghii ale eroului nostru în postură apocaliptică. Alcătuit cu pricepere, textul are o anumită forță dramatică, iar dialogurile agitate izbutesc să-l zguduie pe spectator. Artificiul se resimte la tot pasul. Intenția de a intenta un proces clasei conducătoare

germane (aceea permanentă și nu a aventurierilor) se înveșmîntează în sentințe, dar nu trece dincolo de suprafață și nu ocolește capcanele neverosimilului. În realitate, Sartre se mărginește să construiască un angrenaj.

Încercările teatrale ale lui Sartre sînt inegale în ceea ce privește manifestarea lor scenică și investigația realității, după cum sînt eclectice în privința atmosferei și a materiei, și chiar în ton. Dar sînt străbătute de o anumită vitalitate care le animează. *Caligula* (1944) de A l b e r t C a m u s arată libertatea drept singur scop posibil al vieții, scop care nu se realizează decît în detrimentul celorlalți. Ceilalți însă nu pot să-și dea asentimentul, și oricît ar fi Caligula de puternic și de temerar, tentativa lui se dovedește absurdă, înfrîngerea este inevitabilă. Libertatea întîmpină piedici tot mai mari la fiecare pas, chiar dacă de fiecare dată există speranța că vor fi înfrînte. Caligula nu poate face nimic altceva decît să se îndrepte spre cursa pe care i-au întins-o conjurații și să-și primească moartea.

Parabola din *Le Malentendu* (Neînțelegerea, 1943) este de o limpezime crudă: la originea destinului uman există o neînțelegere. Neînțelegere între existență și om, neînțelegere între om și om. Jan este vinovat, dacă nu involuntar, în orice caz inconștient, de neînțelegerea care va provoca sfîrșitul său și catastrofa. Nefericita lui diplomație, subtilitățile și îndoielile, teama de realitate, îl vor face să zădărnicească revolta Marthei și a mamei împotriva patriei lor, pentru o altă lume. Îndoiala, ezitățile, tactica lui — adică un mijloc întortocheat pentru a atinge mai bine scopul — vor fi cauza unui *nu* final. Toate acestea constituie o realitate atît existențială, cît și istorică, a perenității și a prezentului.

Ceea ce se întîmplă cu omul, cu oamenii și cu istoria, este fundamental absurd: absurdă patria în care îți este hărăzit să trăiești, absurdă imposibilitatea unei rectitudini umane, sinceră, nemijlocită, simplă. Revolta împotriva absurdului este zadarnică. Totul este negat de conștiință.

Această concepție atît de drastic pesimistă a fost urmată de două piese prin care Camus căuta să

propună noi căi de ieșire din impas și o doctrină pozitivă. *L'Etat de Siège* (Starea de asediu, 1948) reia în acest sens ideile romanului său programatic și alegoric *La peste* (Ciuma), continuînd să caute o religie socială. Albert Camus și-a compus piesa fără economie de mijloace — recurgînd la coruri, pantomime, teatru în teatru, voci, simboluri, lumi misterioase — pentru Jean-Louis Barrault, care a realizat-o, după sugestiile lui precise.

A folosit un limbaj dramatic răsunător, care ar vrea să se înalțe la versul racinian, dar se inspiră de fapt din estetismul lui Suarès¹. A folosit alegoria care-i este proprie, simbolismul evident al subiectului (ciuma, personificată de un dictator, ca tiranie care se abate asupra poporului), cu un conflict dramatic doar de idei, cu personaje avînd doar dimensiuni ideologice. Ciuma, prevestită de comete și alte semne miraculoase, se abate asupra populației mizere din Cadiz, care se află sub tirania moderată a unui guvernator indolent. Tînărul Diego incită la rebeliune, și izbuteste treptat să antreneze după el victimele. Pînă cînd este doborît. Dar speranța nu se stinge. Nu lipsește antiteza grotescă a lui Diego, care se numește «Nada» (adică «nimic»), și joacă rolul nihilistului sarcastic. Tematica lui Camus, care în operele lui eseistice conta mai mult ca un simptom, aici este enunțată trecînd de la retorică la didactică. *Les Justes* (Cei drepti, 1949), situată în mediul social-revoluționarilor ruși de la sfîrșitul secolului trecut, exprimă îndoieli morale de felul: atentatul să fie sau să nu fie admis? Dacă pe acest pămînt trebuie să domnească iubirea, cum s-o obții semănînd, pe de altă parte, ura? Trebuie făcut astfel încît dreptatea să triumfe. Dar dacă aceasta se face prin violență, înseamnă că dreptatea înlătură iubirea? Personajele încarnează aceste categorii și aceste antiteze, care au fost tipice pentru o anumită perioadă istorică. Amîndouă încercările s-au dovedit de o slabă vitalitate teatrală. Sînt mărturia unei secătuiiri progresive a imaginației și forțelor lăuntrice ale scriitorului, care acum se dedica mai mult regiei și adaptărilor teatrale.

¹ André Suarès (1868—1948), scriitor și gînditor francez 92

Jean Genet (n. 1909) sondează în operele sale existența prin structurile ei, în lumina realității (dăinuiește ecoul romanului metafizic à la Dostoievski). Pe primul plan este pusă exigența purității, în cazul de față sporită printr-o serie de experiențe directe neobișnuite, cu scopul de a schimba condițiile celor umiliți și loviți. Genet caută să confere exprimării teatrale o ținută formală riguroasă, bogată în semnificații psihologice și analize interioare ale limbajului vorbit. Investigația asupra unora din personajele-limită ale mediului social este mînată de o tensiune revelatoare, cu mijloace pentru prima oară eliberate de inhibițiile de care suferă teatrul din epoca noastră. Caracterizarea făcută de Genet se dovedește simbolică, nu prin expunere, ci prin finalul la care ajunge; prezintă personaje ale căror laitmotive ajung treptat la tipizarea de «mască socială» atît de răspîndită în dramaturgia acestui secol, și care, de rîndul acesta, găsește o exteriorizare autentică, legată de o experiență trăită direct, chiar dacă limitată în dezvoltări și orizonturi, tocmai din cauza acestei calități.

Les Bonnes (Cameristele, 1945) redă printr-un dialog strîns și o acțiune de coșmar (care amintește de *Huis-clos* a lui J.P. Sartre) singura aspirație nutrită de două servitoare: să-și imite stăpînii, să se gătească cu hainele lor, să joace în mod paroxistic rolurile lor. Fiecare clasă trăiește cu aspirația de a se travesti în cele superioare.

Haute surveillance (Supraveghere specială, 1944) prezintă un grup de pușcăriași cu iubirile și tiraniile lor, într-o atmosferă de porniri homosexuale. Este drama care se apropie cel mai mult de lumea prozei narative a autorului și de experiențele lui directe. Dar chiar dacă punctul de plecare poate părea realist, alternanța de simbol și realitate crudă, sau mai bine zis, viziunea atît de obiectivă încît ajunge la simbol, se limpezește treptat pînă la hotarele unui lirism care transcede subiectul și exaltă suferințele impuse de neîndurarea destinului. Cei trei pușcăriași din *Supraveghere specială* trăiesc, ca întotdeauna la Genet, în cercul unui mit care-i împresoară și-i domină: mitul ocnașului ale cărui crime nu se mai

numără, ale cărui victime nu se descoperă, un dominator respins de societate dar nu și înfrînt, ba chiar în revoltă fățișă și declarată. «Ochi-verzi» a violat și ucis o femeie. Peste două luni va fi ghilotinat. Cei doi tovarăși de celulă nutresc pentru el o admirație morbidă, imaginîndu-se în același timp dincolo de zăbrele, cu soția rămasă de pe urma lui și pe care ar vrea ei să pună mîna după ce își vor ispăși pedeapsa. Gelozia între cei doi devine atît de paroxistică — la începutul actului i-am văzut luptîndu-se, și despărțiți de «Ochi-verzi» — încît la urmă, cel mai tare, Lefranc, îl sugrumă pe tînărul Maurice. Ceea ce l-a împins la acest gest a fost, mai mult decît ura, frenezia de a se lua oarecum la întrecere cu isprăvile marilor criminali, despre care vorbește tatuajul simbolic de pe pieptul lui.

Există și unele tonuri forțate. Dar atmosfera, semnificația, frămîntarea și angoasa le depășesc și expun o *tranche de vie* aleasă cu scopul de a fi cercetată și epuizată pînă la capăt.

Le Balcon (Balconul, 1958) poate fi considerată piesa cea mai scandaloaasă de după ultimul război. Pînă și la Paris, ea a produs grave perplexități și s-a găsit mijlocul de a le învinge, limitîndu-se la început numărul spectacolelor la cincizeci. La Londra și în Germania Occidentală, reprezentațiile au fost date în localuri particulare.

Primul act se petrece într-un bordel, în vreme ce orașul este tulburat de o insurecție. Clienții casei, fără să se sinchisească de evenimente, își văd de distracțiile lor. Pentru cei pe care vîrsta și temperamentul i-au făcut vicioși, ele constau în a se travesti după idealurile lor: care în episcop, care în judecător, care în general. Fetele și un om de serviciu secondează aceste travestiuri cu acțiuni adecvate (episcopul trebuie să-i spovedească, judecătorul să-i biciuiască, generalul să-i ducă la victorie). Ficțiunea le satisface dorințele. Constituie pentru ei o formă de posesiune, cînd nu este chiar preludiul posesiei propriu-zise. Patroana este în strînsă legătură cu prefectul de poliție, din motive de interes și sentimentale. Insurecția iese victorioasă. Membrii familiei regale și reprezentanții autorităților sînt 94

omorîți sau puși pe fugă. Prefectul de poliție, pentru a calma populația, apare la balconul casei, cu patroana travestită în regină și socotită ca atare, cu episcopul, judecătorul, generalul în travestiurile lor. Dar Chantal, o tânără care a fost răpită din bordel de un muncitor și a devenit eroina revoltei, îi demască. Este lovită mortal în timp ce se desfășoară grotesca paradă. Prefectul de poliție se retrage în salonul bordelului cu falșii reprezentanți ai puterii, plîngîndu-se că n-a devenit încă obiect de mit, ca un episcop, un judecător, sau un general. Cere să fie adorat ca o divinitate. Cei prezenți îngenunchează și recită în cinstea lui un *pater noster*.

Genet n-a pus nici o limită violenței lui de exprimare. Satira și alegoria sa lovesc fără menajamente, urmărind chiar să nu respecte tocmai ceea ce în mod normal este socotit inatacabil. Revin și în acest cadru teme dominante ale dramei lui Genet: revolta dezmoșteniților, care se manifestă prin actul de a-și asuma o altă personalitate, cea care îi amenință și îi obsedează. În dramele lui Genet, fiecare încearcă să joace rolul ipostazei, adică al fantomei în veșmîntul căreia ar vrea să se vadă. Prin scenele din bordel, Genet prezintă o interpretare clară, pe linia instinctului sexual, a pornirii de a juca teatru, așa cum se manifestă în primul rînd în viața cotidiană. Jocul acesta, satisfăcînd nevoia de a te preface într-un « altul », ajunge să dea la iveală deficiențele, slăbiciunea, tarele ascunse în orice aspirație. În *Balconul*, insurecția rămîne pe planul al doilea cu personajele și desfășurarea ei; dar este *animus movens*¹ al întîmplării care trăiește în funcție de ea. Tocmai în virtutea revoltei, falsele autorități vor deveni autentice, iar prefectul de poliție va ajunge adevăratul protagonist istoric, personificarea puterii, reprezentată prin simbolul astăzi apășător (altădată înviorător) al autorității falice.

Dialogul realist al lui Genet este dus pînă la izbucniri sarcastic lirice și înflăcărare. Personajele oferă o alegorie bazată pe subînțelesuri carnale, expuse la furtunile vieții cotidiene.

Les Nègres (Negrii, 1958), piesă a lui Jean Genet scrisă la cererea unui ansamblu de actori negri de limbă franceză, « Les Griots », se referă la o lume care îi era străină, și care dobîndește un caracter vădit simbolic. Arta lui Genet este întotdeauna strîns legată de experiențele lui de viață. De data aceasta imaginația l-a dus însă dincolo de ele. De aceea se simte elementul artificios și programatic pe marginea subiectului ocazional care l-a inspirat (cum se întîmplase pe cu totul alt plan cu *La Putain respectueuse* de Jean-Paul Sartre). *Nègre* reprezintă pentru Genet negrul în sensul de inferioritate decretată pe planul existenței cotidiene, care se dă acestui termen, așadar fără o referire directă la culoare. Mai mult decît realitatea psihologică a lumii negrilor (de pildă aceea oglindită în *Porgy and Bess*¹, ca să cităm un exemplu celebru), îl interesează stabilirea faptului că cei considerați inferiori sînt în realitate superiori, că negrii au dreptul la răzbunare, justificată prin tot ce au suferit, printr-o ură legitimă. Genet și-a mai complicat teza și cu o revenire de tip pirandellian la « teatru în teatru », care este un element exterior, ca și la Pirandello, servind drept cadru unei acțiuni scurte dar destul de sugestive, omorîrea premeditată a unei fete albe. Jocul scenic nu strălucește prin originalitate, deși recurge la felurite artificii, mascări, dansuri, pantomime. Cu mult mai reușit și mușcător este sarcasmul său și, ca de obicei, stilul de o înaltă ținută, chiar cînd înclină spre lirism. Personajele sînt în fond niște năluci stăpînite de beția cuvîntului: dar invecțiva răsună pe alocuri pură și solemnă, formulată într-o exprimare de înaltă calitate și plină de avînt².

Ultima piesă a lui Jean Genet, *Les Paravents* (Paravanele, publicată în 1960 și reprezentată în 1964 la « Théâtre de France » în regia lui Roger Blin)

¹ Piesă de autorul american Du Bose Heyward (1927), după o nuvelă a sa cu același titlu, și care s-a bucurat de un mare succes

² Conștient de această calitate unanim recunoscută, Jean Genet a spus: « Victoria mea este verbală și o datorez somptuoșității termenilor »

abordează, pentru prima oară în opera acestui autor, un subiect de actualitate: conflictul, devenit revoluționar, dintre algerieni și francezi (autorități, armată, coloni). Am asistat mai înainte la o primă evoluție a lui Genet: de la primele lui teme, reflectînd psihologic o experiență personală, pînă la structuri care duc la o viziune apocaliptică a umanității, fie și într-un cadru restrîns. În *Paravanele*, subiectul devine specific, Genet se înarmează cu numeroase intenții nobile, pe care le îmbracă, ca întotdeauna, într-un limbaj dens și liric, mai violent decît se obișnuiește în teatru (pagina de roman nu mai cunoaște astăzi aceste limite pe care jocul, datorită prezenței fizice, pare să le impună spectatorilor, făcîndu-i să se rușineze de ceea ce se petrece pe scenă). Structura dramatică se organizează pe o linie parabolică. Pînă la urmă, predomină elementele exterioare, un amestec de influențe culturale și chiar de sisteme moștenite, și nu natura profundă a autorului, felul lui personal de a o reconstitui. Întîlnim aici etalarea unor scrupule de conștiință ce caracterizează intelectualul ajuns la succes, dornic să creeze o operă de bună calitate în contextul unei societăți care-l admiră și pentru care agresivitatea îndeplinește rolul unui joc excitant. Așadar, la baza construcției imaginare se află un artificiu involuntar dar declarat. Ici și colo continuă să strălucească unele caractere conturate cu prospețime, mai ales printre simpaticile personaje algeriene, în timp ce figurile de francezi sînt siluete construite în stil expresionist. Scenele de o puternică teatralitate alternează cu contraste violente. Limbajul tinde să devină din ce în ce mai tipic și mai argotic. Cu toate acestea, ansamblul are un aspect confuz și încîlcit: intenția de a construi și edifica apasă prea greu. Autorul a vrut să se pună în postură de demiurg.

În culegerea pieselor sale, Jean Genet a publicat și corespondența lui cu principalul său regizor, Roger Blin, pe lîngă avertismente, reflecții și două fragmente fantastico-alegorice despre natura teatrului. Dramaturgia lui Genet a ajuns la o formă împlinită: este o frescă dominată de imaginația creatoare coerentă. Ea zugrăvește simbolic epoca noastră.

Este legată de destinul acesteia, de formele ei, de capacitățile ei pe planul conștiinței. S-ar putea spune că Genet a dus la împlinire una din mărturiile cele mai directe și mai elocvente ale dramei conștiinței contemporane: «glorificarea Imaginii și a Reflexului».

REGIONALISM ȘI UNIVERSALISM ÎN ITALIA

În 1874 Giovanni Verga (1840—1922) publica *Nedda*, schiță siciliană; în 1878, Francesco De Sanctis, *Studiu asupra lui Emile Zola*.

În cadrul vieții literare italiene, ca și în cadrul celei germane, se făcea simțită influența volumului *Soirées de Medan* (Serile de la Medan), și a mării dezvoltări a operei lui Zola, cauză directă a noii orientări.

Contactele între literatura franceză și cea italiană, între teatrul francez și cel italian deveniseră foarte strânse în acele decenii. Este suficient să se calculeze scurtimea timpului în care s-au manifestat repercusiunile, pentru a se vedea cât erau de apropiate. Studiul lui De Sanctis a fost cu siguranță unul dintre primele dedicate lui Zola, chiar și față de cele din patria acestuia. Naturalismul apare pe scenele italiene cu *Cavalleria rusticana* a lui Verga, în 1884, când abia de doi ani se reprezentase piesa lui Becque *Les Corbeaux* (Corbii), și în orice caz, *Cavalleria rusticana* reprezintă indiscutabil în acel climat o afirmare mult mai revoluționară și agitatoare decât *Les Corbeaux*, chiar dacă piesa lui Becque, sub aparența că dezvoltă trăsăturile conturate de Dumas-fiul, pătrunde mult mai adânc în materia socială, dezvăluindu-i esența. Verga aduce pe scenă, pentru prima oară în teatrul european, lumea țărănească, debarasînd-o de orice idealizare arcadică, de orice viziune satirică, pătrunzînd în chiar miezul ei, cu limbajul ei direct, fără travestiri literare. În 1887 se reprezintă *Tristi amori* (Iubiri triste), lucrarea cea mai sinceră poate, și mai inovatoare a lui Giuseppe Giacosa—1847—1906— unde, spre marea indignare a contemporanilor, dobîndea valoare dramatică «nota de plată», realitatea văzută în cel mai banal element cotidian. Influența

lui Becque, a lui Dumas-fiul, a lui Sardou, poate părea directă. Dar la Giacosa întâlnim ceva deosebit: nu sarcasmul nimicitor al lui Becque, nu judecata morală a lui Dumas, nu satira de moravuri a lui Sardou, ci frustrarea mic-burgheză la care se ajunge și care va caracteriza foarte curînd evoluția europeană ulterioară.

Atitudinea lui Giacosa față de lumea lui — atitudine care se traduce pe deplin în exprimarea teatrală — este diferită și nouă, mai evoluată către noile orientări istorice, chiar dacă mai limitată ca posibilități. « *Le Théâtre Libre* » s-a înființat în 1887; « *Die Freie Bühne* » în 1889. Trecerea naturalismului din literatură în teatru se efectuează deci după un răstimp destul de considerabil. Teatrul adoptă de obicei mișcările literare cu mare întârziere, adesea după ce s-au epuizat. În cazul de față, naturalismul se încrucișează cu Ibsen. De fapt, « *Die Freie Bühne* » debutează cu *Strigoii* de Ibsen, după care va urma prima piesă a lui Gerhart Hauptmann.

În teatrul italian, dată fiind organizarea lui tradițională, inovările au fost lente și niciodată totale ca în exemplele de mai sus (unde se sprijineau pe teatre stabile și nu pe trupe). A înflorit în schimb o producție amplă care, chiar dacă n-a avut răsunet în Europa, aduce în teatrul european din acea vreme unele dintre cele mai sincere exprimări.

Transformarea suferită de Verga și de Giacosa (Verga i-a dedicat lui Giacosa versiunea teatrală a *Cavaleriei rustice*, și aceasta arată cât erau de apropiați) în aceiași ani și avînd același punct de plecare — un romantism tîrziu — are numeroase antecedente chiar în teatrul italian de unde și-a luat resursele. Goldoni înfățișase și el, în diferite rînduri și într-un limbaj redat cu fidelitate, conflicte dramatice din viața populară, ajungînd chiar la o anumită violență de exprimare (de pildă, la gondolierii din *Soția cea bună*). În 1863 apare piesa *Le miserie di Monsù Travet* (Necazurile lui Musiu Travet) de Vittorio Bersezio (1828—1900), care merge pe linia lui Goldoni, dar după întărirea burgheziei el își modifică în parte idealurile, ajungînd la o severă și amară tematică de investigație socială. Giacinto Gallina își începe în 1872 activitatea de dramaturg, a cărei primă perioadă ține pînă în 1880, caracterizată, de asemenea, prin împletirea unor teme goldoniene cu impulsuri noi spre realitate, care nu mai sînt supuse jocului teatral, ca la Goldoni, dar se folosesc de el în construirea unor imagini de tipuri și circumstanțe, în timpul crizelor de transformare istorică.

Potrivit teoretizărilor de atunci, trebuia folosită investigația artistică drept mijloc pentru adunarea de date și pentru analize care să ducă la adevăruri științifice în privința vieții sociale. Artistul aduce referințe despre realitatea psihologică și cotidiană pe care o studiază, așa cum ar face-o omul de știință cu viața lichenilor. Își ordonează documentarea, poate așadar să deducă legi sociale și obține din datele statistice descrieri complete. O dată cunoscute pe acest plan legile ce reglementează conviețuirea socială, psihologia individuală și colectivă, se pot propune pe plan politic orientări în sensul progresului social. Prin natura ei, piesa de teatru se preta mai puțin decât proza narativă la acest « experimentalism »; în schimb, reda mai direct « felia de viață » și ducea în mod automat la concluzii care se detașau limpede încă înainte de a fi intervenit ideologismul lui Ibsen, pentru a transfera conflictele dramatice pe planul valorii lor simbolice. În Italia, naturalismul a venit ca un avânt purificator, a părut mijlocul cel mai adecvat pentru a învinge anxietatea generalizată după realizarea idealurilor de unitate și stingerea principiilor legate de Revoluția franceză, care stimulasera mințile și le împinseseră la acțiune. Oricine nu voia să închidă dinadins ochii în fața realității, să rămână surd la vocea conștiinței, nu putea să nu facă o examinare obiectivă în sine și în jurul său, nu putea să nu simtă trezirea unei nevoi de sinceritate, privind viața socială din Italia. De aceea Verga vede cu ochi noi lumea țărănească în care a crescut, înțelege prin forța limbajului nativ importanța de a-i dezvălui durerea și firea. Giacosa dezvăluie, printr-un limbaj intenționat banal, crizele morale ale clasei din care face parte și zvîrcolirea acestora în matca de fier a legilor economice, raporturile ce se stabilesc între cei puternici și cei slabi în sînul aceleiași clase, între puterea voinței și neputința de a înfrunța încercările cele mai grele în lupta pentru viață, mizeria morală a situațiilor, sentimentul de renunțare care însoțește orice soluție. Piesa de teatru nu numai că interpreta viața cotidiană a acestui moment, dar făcea chiar parte din ea.

Giovanni Verga, luînd fățiș poziție, se apropie de teatru cu « metoda adevărului și sincerității artistice ». « Dacă teatrul și nuvela, descriind viața așa cum este, îndeplinesc o misiune umanitară, eu mi-am făcut datoria în folosul celor umili și dezmoșteniți... », declară el (1906: prefața la *Dal tuo al mio*) la sfîrșitul activității sale, înainte de a tăcea (în sterili-

tatea la care se condamna patria lui și a cărei victimă ajunge, poate pe neștiute, Verga).

Piesa *Dal tuo al mio* fusese acuzată de subversivitate, de semănare a urii, de negare a patriei. Verga respinge cu sarcasm acuzările și încheie: « totuși Lucienii de azi și de mâine n-au fost inventați de mine ». Tocmai personajele ca Luciano — un miner care apără interesele tovarășilor lui de muncă pentru a putea pe urmă să-și trădeze mai ușor clasa — produc împotmolirea națiunii și a mișcării sociale care o însuflețea, o fac să piardă, de la un război la altul, posibilitățile istorice care i se ofereau. Verga dovedise aceasta încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea chiar și pe scenă, descriind cu vigoare și totodată cu sensibilitate urzeala structurilor sociale din Italia meridională, care devin tipice în Sicilia. Și chiar teatrul lui Verga este acela care ne poate indica modificările, destinul lor: de la diagnoza moravurilor și a realităților din viața țăranilor — *Cavalleria rusticana*, *La lupa* (Lupoaica), *Caccia al lupo* (Vânătoare de lupi) — la transformările din sînul proprietății și al claselor, la dezvoltarea mijloacelor de producție și deci a proletariatului, așa cum se reliefează cu un contur amplu și riguros în marea dramă *Dal tuo al mio*.

Luciano ridică arma împotriva tovarășilor săi mineri, răzvrățiți și incendiari. Soldații intervin la timp pentru a-l scăpa de riscuri. Bătrînul baron care refuzase întotdeauna să-l accepte pe Luciano drept ginere și își alungase fata fiindcă ținea să se mărite cu el, în fața acestui gest de solidaritate, neașteptat dar de prevăzut, exclamă referindu-se la Luciano: « *Sînt copiii mei! Sînt copiii mei!* » Nu poate exista pedeapsă mai mare decît să te vezi asimilat de vechea și trîndava nobilime siciliană. Verga o știe bine. Publicul italian a primit, de fapt, cu rea-voință piesa *Dal tuo al mio*, care a avut un loc neînsemnat în viața teatrală italiană.

Verga are față de teatru o oarecare neîncredere: « Cititorul — zice el — este adesea mai bun judecător, mai liniștit în orice caz, cînd are în față pagina scrisă, care îi spune și îi arată mult mai multe decît decorurile scenei, fără sugestionarea mulțimii și fără modificările — indiferent dacă în bine sau în rău — pe care le suferă neapărat opera de artă trecînd printr-un alt temperament, vai! în scene frumoase și în tirade elocvente. Așa se întîmplă și cînd teama strînge inima sau gîtlejul Ninei ori al lui *don Mondo*: și cînd tovarășii se încaieră și pun mîna pe pușcă. »

Deși cu rezerve atât de evidente, Verga înțelege valoarea de investigație pe care o poate dobîndi forma de spectacol, utilitatea ei în cadrul societății. Teatrul, condensînd prin caracteristicile lui situațiile, tinde să le redea în culori aprinse, de anilină. În *Cavalleria rusticana* și *Vînătoare de lupi*, Verga acordă un loc mai important agității evoluției dramatice, încordată în clipe de tăcere — în care cuvintele sînt folosite doar pentru aluzii, pentru subînțelesuri — decît aprofundării ideilor de bază. Caracterele și conflictele apar doar în străfulgerări, care aruncă totuși o lumină determinantă. Multe ipoteze ies la suprafață după ce, în răstimpul scurt al acțiunii dramatice, piesa se încheie și destinul pecetluiește definitiv viețile personajelor. Dar Verga însuși nu se pronunță, nu ia poziție, nici chiar indirect, pentru că nu poate. Este ispitit s-o facă în ciclul *Învinșii*, și în ultima piesă *Dal tuo al mio*. Încă din *Lupoica* transpare cu mai multă putere interioară situația psihologică și traumatică a țaranului sicilian.

Verga simte că baza structurilor sociale din Sicilia stă în condiția țaranului, ca muncitor agricol sau ca mic proprietar, mereu în luptă crîncenă pentru un minim de subsistență (care pentru țaranul din sud este cu adevărat minim) și obsedat de gîndul unui mic capital care să-l scape de griji (pentru mai toate personajele lui Verga substratul economic este, direct sau indirect, mobilul dramei: Turridu este înșelat fiindcă, pe plan social, este inferior cumătrului Alfio; de aici și revanșa lui).

Țaranul ajunge treptat proprietar de mine de sulf. Pe el se va sprijini cu timpul noua pătură burgheză.

În purtările rustice se vede atitudinea morală asumată de personajele lui Verga pe urmele tradițiilor atavice, așa cum le-au fost îndrumate instinctele în raporturile sociale primitive. Soarta muncitorului agricol își găsește în ele jaloanele, deci rațiunea istorică, drumul său. În cele trei acte din *Dal tuo al mio*, regăsim treptele sociale ale miciei așezări urbane: dezmoșteniți, proletariat, burghezie mică, mijlocie și mare, fiecare clasă cu puterea ei și cu lupta care devine fățișă. Fiecare figură din piesă se înscrie în tabloul general al situației, avînd totodată un chip propriu de neconfundat, pentru că reflectă o individualitate formată într-o anumită nuanță a condiției umane din regiunea siciliană: este legată deci atât de condițiile istorice, cît și de stratificările cu care se înruțește în toate timpurile și în toate părțile lumii. Rezultatul analizei făcute de Verga se revelează, pe neașteptate, și pentru

el, cu totul negativ. Cortina se lasă asupra trădării săvârșite de Luciano, deci nu oferă indiciul nici unei alte posibilități. După ce s-a pus în lumină episodul, după întâmplările reflectate în aceste inimi, stăpânite de aceste forțe, în aceste nume, menite acestor suferințe, nu mai rămâne decât tăcerea. Îndelungata tăcere a lui Verga (timp de douăzeci de ani, pînă la moarte) pe care vor încerca s-o rupă noii autori.

Ultima piesă a lui Giacosa, *Il più forte* (Cel mai tare), reprezentată pentru prima oară la Torino de Compania «Gramatica—Talli—Calabresi», în seara de 25 noiembrie 1904, poartă următoarea dedicație: «Prietenilor mei Ernesto De Angeli și G. B. Pirelli le dedic această piesă în semn de vie afecțiune», după care urmează în josul paginii data «Milano, 14 februarie 1905»; așadar, cu puțin înaintea morții.

G. B. Pirelli și Ernesto De Angeli erau pe atunci cei mai însemnați reprezentanți ai lumii industriale milaneze; se poate spune chiar mai mult: cei mai tenaci și inteligenți făuritori ai săi. Ei au înzestrat Italia cu industrii fundamentale pentru bunăstarea și munca ei. Inițiativa lor era binevenită într-o Italie care, deși unită și independentă, nu izbutea încă să se elibereze de structurile feudale; și mai cu seamă, trebuie să subliniem aici strînsa lor prietenie cu Giuseppe Giacosa și faptul ciudat că ultima lui piesă — o polemică aspră împotriva afacerismului financiar, căruia i se opune mai curînd cinstea neputincioasă a unui tînăr pictor, decît glasul celor sacrificați și al victimelor neștiutoare ale acestui afacerism — este dedicată tocmai reprezentanților lumii pe care Giacosa urmărea s-o condamne. Raporturile lui de prietenie cu De Angeli și Pirelli erau permanente. Se organizau mici petreceri la care participa și Arrigo Boito¹, iar conversațiile se îmbinau cu jocuri și discuții. Nu se poate presupune că Pirelli și De Angeli n-ar fi aprobat tonul și sensul moral al piesei sale. Din aceste și multe alte particularități ale vieții lui și mai cu seamă din sensul dat operelor sale, rezultă clar că Giuseppe Giacosa s-a făcut exponentul sentimentelor, preocupărilor, al dramelor acelei clase conducătoare liberal-conservatoare, care mai întii a înfăptuit unitatea Italiei urmîndu-l pe Cavour, iar apoi s-a transformat în elementul ei hegemonic, colaborînd la conducerea politică, la înalta administrație și înființarea mării industrii. Treceam cu vederea intenționat dramele istorice, în versuri și în proză. Sînt niște exerciții literare în gustul epocii, care au

¹ Compozitor, poet și critic muzical (1842—1918), om de vastă cultură, s-a străduit să introducă la «Scala» din Milano reforma wagneriană

dispărut după cîțiva ani, n-au mai fost retipărite, și nici reluate pe scenă, deși atunci cînd au apărut s-au bucurat de mare succes. Modelele franceze erau evidente și vor mai transpare de altfel și în remanierea realistă a lui Giacosa, care începe din 1888 cu *Tristi amori* (Iubiri triste), continuînd apoi să se desăvîrșească cu *I diritti dell'anima* (Drepturile sufletului, 1894); *Come le foglie* (Ca frunzele, 1900) și, în sfîrșit, *Il più forte*. Întîi l-au influențat Musset și post-romanticii; apoi Becque, Ibsen și post-naturaliștii. Prin locul său de baștină, Giacosa era foarte legat de teatrul în limba franceză¹; pînă și influența ibseniană perceptibilă în *Drepturile sufletului*, cu o temă atît de apropiată de aceea din *Nora* și din *Femeia mării*, este transfigurată printr-o violență dramatică cu formule tipic veriste, de treptată și vehementă progresie scenică. De altfel — aceasta și pentru a marca aspectele pozitive ale fenomenului — multe din problemele istorice și morale ale epocii erau comune burgheziei franceze și italiene.

Elementul revelator în aceste drame, care constituia semnificația lor istorică, este poziția morală a personajelor, în conflict cu situația istorică, neconcordantă. Figurile lui Giacosa — exponenți principali ai societății lor, fiind vîrfurile acestora și reprezentînd posibilitățile ei concrete — sînt puse în fața unor alternative în care se evidențiază articulațiile moralei lor, practică sau idealizată (două morale întotdeauna foarte deosebite). Este o morală socială, utilitară, ce corespunde atît controlului expansiunii necesare a instinctelor, cît și legilor care trebuie să reglementeze societatea pentru a-i înlesni dezvoltarea. Ce anume îl face pe Cesare Nalli, eroul din *Cel mai tare*, noul Cezar al lumii moderne, să întreprindă operații financiare tot mai ample și mai ruinătoare pentru semenii? A obținut de la viață tot ce dorea, averea lui este consolidată putînd asigura o existență liniștită și lui și alor săi, fără limită în timp și fără riscuri. De ce se lasă prins într-un angrenaj în care nu mai poate ști nici ce e mila nici ce e odihna, pînă cînd își va vedea tirîță în el și familia, care nu poate înțelege asprimea lui, inflexibilitatea lui, și le socotește infamante? În piesa aceasta, ca și în unele din repertoriul francez (de la Becque la Mirbeau, la Favre, la Kistemaekers) întîlnim un ecou direct al transformării capitalismului industrial în capitalism financiar, transformare cu care, evident, nici Pirelli

¹ Giacosa s-a născut la Torino, în Piemont, provincie învecinată cu Franța și unde influența franceză s-a resimțit puternic în toate domeniile

nici De Angeli (prietenii cărora, pe bună dreptate, le este dedicată piesa) nu erau de acord, ba chiar în sinea lor o condamnavau.

Nucleul central al acestei economii și al acestei energii productive prin care se urmărește înaintarea în viață și în situația socială îl constituie din nou resursele familiei și ale afectelor ei. Acolo se sparg valurile lumii din afară, se produc naufragii și ieșiri la liman. Destinul acestor personaje leagă evoluția unui afect de aceea a afacerilor personale, catastrofele economice de cele sentimentale, într-un mod care ar părea bizar, dar este dimpotrivă cu totul semnificativ: drama stă tocmai în această concomitență, dacă nu în coincidența lor. Toate acestea sînt privite cu puritate și cu o poezie subtilă, pudică, în *Tristi amori*. Aici se atinge momentul cel mai sincer al acestei analize, cel mai liber de amintiri și de influențe, precum și de patetisme ieftine. Autenticitatea și stilul lui Giacosa stau în această aversiune față de emfază, în durerile răscolitoare dar mute, în provincialismul care, zugrăvit în frusta și mărunta lui suferință cotidiană, își revelează tragedia. Esența acestei piese nu trebuie căutată nicidecum în drama romantică și colorată, ci tocmai în etalarea prozaică a « notei de plată », în atmosfera anostă și amorțită a cluburilor, a cambiiilor, a speculațiilor zadarnice. Aici trebuie căutată aspra ei nouitate: totul pare stătut, prăfuit, putred, abia luminat de zîmbetul unei fetițe și de izbucnirea unei sănătoase vigori tinerești, capabilă să se salveze mulțumită purității ei.

În *Ca frunzele*, autorul alunecă uneori în patetic și, datorită faptului că simte adiind o speranță, o posibilitate de eliberare, se înduioșează asupra propriilor personaje, atîta cît trebuie pentru a înduioșa și publicul și a-l distra de la realitatea crudă a cărei descompunere fusese zugrăvită în *Tristi amori*. Chiar și stilul nu mai este autentic și sobru. Bineînțeles, puterea lui Giacosa de a emoționa publicul italian — care este în mod tradițional burghez — a fost mare, punctul de contact s-a produs în adîncime și a atins acel strat al conștiinței în care se exprimă cele mai sincere dorințe, pornirile nemijlocite ale sufletului: în care aspirațiile ar vrea să ajungă în portul unei mărunte fericiri cotidiene făcută din renunțări, dar în schimb, din siguranță. Totuși mai mult adevăr este în Edoardo, un personaj tînăr și respingător, reprezentativ pentru noua generație, din *Cel mai tare*, decît în Massimo, onestul inginer din *Ca frunzele*. Edoardo oferă o paradigmă justă în esență, referindu-se la o realitate complexă, pe cînd Cesare,

eroul din *Cel mai tare*, nu poate să nu pară absurd cu explicațiile lui: «*Trebuie să lucrez. Se închide sectorul sentimentelor de familie*», când socotește că, «*În afaceri nu există interese comune. Există al meu, care-mi stă la inimă, și al celorlalți care nu mă privește.*» Cu ajutorul acestor schematisme încearcă să înăbușe adevăratele lui frământări.

În *Drepturile sufletului* se urmărește iarăși prostrația și apoi răzvrătirea unui suflet feminin în societate, care revendică libertatea de acțiune, știind bine în ce conflict vine cu obligațiile sociale. Constrângerea morală a căsătoriei iese la iveală cu și mai multă vehemență și durere decât în *Iubiri triste* și năruie astfel, în mod definitiv, una din principalele baze ale lumii autorului: lumea de care Giacosa fusese educat, al cărei exponent era, și căreia acum îi arăta cotitura critică (fiindcă burgheziei i-a plăcut întotdeauna să se analizeze și să se condamne fără milă). El îi recunoștea bazele solide — acelea de care fusese călăuzit Risorgimentul și condusă dezvoltarea industrială dar constata că, puse în fața unei cotituri a istoriei, aceste baze nu izbuteau să se renoveze și să dobândească o nouă umanitate, nu reușeau să formuleze idealuri sincere, teme concrete de muncă, ci puteau doar să acționeze în funcție hegemonică, prin violență sau corupție.

REPERTORIUL DIALECTAL

Alături de producția în limba literară, se dezvoltă în aceleași decenii un amplu repertoriu dialectal.

În iunie 1863, doi tineri actori ai unei trupe dialectale sici-liene care juca la Parma și care acum se dizolva din cauza închiderii stagiunii, s-au pomenit deodată șomeri.

Giuseppe Rizzotto era voinic, sanguin ca fizic și ca temperament, impetuos, dar nu lipsit de oarecare abilitate și oarecare simț al oportunității. Gaspare Mosca, în schimb, mai rafinat și mai cult, se simțea animat de înaltele idealuri ale epocii: patriotism și dragoste de progres, concretizate într-o hotărîre fermă de a ridica poporul din care făcea parte, prin mijlocirea unei educații civice și a unor instrumente eficace ale libertății. Deocamdată, nevoia le bătea la ușă. Cei doi prieteni se plimbau prin Palermo, întrebându-se ce aveau de făcut, când soarta le-a scos în cale un vechi cunoscut, reîntors chiar

în zilele acelea din surghiun. Goacchino d'Angelo, zis în mafie Jachinu Funciazza, i-a salutat cu deosebită simpatie și, s-ar fi zis, chiar cu respect. Mare le-a fost mirarea și devenind curioși în privința acestei surprinzătoare atitudini, s-au oprit la vorbă, întrebându-l despre pățaniile lui.

Funciazza se scîrbise de tovarășii săi din mafie pe care îi găsea grotești în mod funest cu lăudăroșenia și pretenția lor de a face dreptate. Voia să se răzbune în chip spiritual, punînd la cale o glumă aparent inofensivă, dar în esență destul de răutăcioasă. Le propuse celor doi actori să dea un spectacol cu obiceiuri și moravuri ale mafiei, ridiculizate prin scene din viața cotidiană de la Vicaria, celebra închisoare din Palermo. Gaspare Mosca avea să scrie textul, sub îndrumarea lui; Giuseppe Rizzotto avea să adune o trupă și să distribuie rolurile, păstrîndu-și-l pe acela al protagonistului; Funciazza însuși, parodiat pe scenă cu isprăvile lui de șef al mafiei (bineînțeles, un șef de rangul al doilea; Francesco Crispi, tînăr pe atunci, era în schimb prezentat drept adevăratul și misteriosul șef: Necunoscutul).

Proiectul s-a realizat cît ai clipi din ochi, îmboldit cum era de stimulentele tiranice ale foamei pentru unii și ale răzbu-nării pentru celălalt. Succesul a fost răsunător. Pînă atunci trupele teatrale siciliene, răsărite abia de cîteva decenii, se mărginiseră să importe repertoriu popular din peninsula și din Franța, traducînd piesele în dialect pentru a obține mai mult credit și interes din partea publicului popular. Prin această acțiune a luat naștere adevăratul teatru sicilian. Nu din întîmplare atingea coarda mafiei, una din problemele majore, dacă nu cea mai gravă din insulă. Rizzotto și ai lui au fost foarte încurajați de autoritățile centrale și locale ale epocii, în special de Di Rudini, pe atunci primar la Palermo, și li s-a vărsat chiar o subvenție specială de cinci sute de lire, după circa două mii de reprezentații ale piesei în douăzeci de ani, în toată Sicilia și în peninsula (treizeci și patru numai la Roma, pe atunci a zecea parte din cît este astăzi). Cine a pierdut a fost Gioacchino d'Angelo, ex-mafistul neînfricat, care, atras de mafie în împrejurimile orașului Palermo, a fost crestat cu o cicatrice dezonorantă, plătindu-și astfel îndrăzneala (erau vremuri blinde).

Jacchinu Funciazza s-a preocupat la maximum de verosimilitate. A urmărit, ba chiar a condus repetițiile, arătîndu-le actorilor atitudinile tipice ale mafiștilor, felul lor de a vorbi, mimica și accentul lor, ajungînd astfel la parodie. La început

era un singur act, o schiță dramatică, în care caricatura trebuia să ducă la satiră. Pe urmă s-a mai adăugat un act, în care se asista la intrarea în pușcărie a unui personaj misterios, zis Necunoscutul, în fața căruia tremura toată mafia. La sfârșitul noului act se anunța moartea unui mafist care trădase, Nunzio, și pe care tovarășii lui izbutiseră să-l rănească mortal chiar în închisoare. Amîndouă actele se petreceau la Palermo pe vremea Bourbonilor, iar printre deținuți se aflau și cei «politici». S-a mai adăugat drept cadru și un prolog, unde se povestea arestarea lui Jacchinu, cizmar, care voise să răzbune onoarea nevستی-si și înjunghiase pe un presupus rival, bázîndu-se pe birfelile cu totul neîntemeiate din mahala. A urmat apoi și un epilog, firește moralizator. Ieșit din închisoare, Jacchinu își vedea numai de muncă și de familie, refuza cu dispreț propunerile tovarășilor mafști de a intra iar în horă riscîndu-și astfel pielea. Apare Necunoscutul. Între timp Palermo se alipise Italiei. Guvernul înlesnise organizarea în toată Sicilia a unor asociații muncitorești de ajutor reciproc. Necunoscutul îl convinge pe Jacchinu să se înscrie în una din ele, pentru a face parte dintr-o comunitate cinstită și activă. Vigoarea intrinsecă a comediei *I mafusi* (Cei din mafie) stă mai cu seamă în umorul ei colorat, în parodia îndrăzneață a mafiei, care se afirmă în mod realist, popular, destul de grosolan, dar puternic și autentic. Actorii făceau din ea ce voiau, actualizînd, retușînd, adaptînd. Personajul Jacchinu Funciazza a devenit de atunci, în Sicilia, simbolul mafistului fanfaron și tiranic. Trupele de *guitti*¹ care mai colindă și astăzi Italia, continuă să joace *I mafusi*, considerînd-o un stîlp al repertoriului lor. Ea a prilejuit, de altfel, prima interpretare mare a lui Giovanni Grasso, urmașul direct al lui Rizzotto. Vreme de cîțiva ani s-a dus o polemică îndelungată pentru a se stabili dacă autorul fusese Rizzotto sau Mosca. După toate probabilitățile, a fost o colaborare, iar la baza ei sta libertatea pe care, în Italia, interpretul și-a luat-o întotdeauna față de text, și adesea în folosul lui, așa încît să facă din interpretarea sa o adevărată creație.

Cam în același timp, la Torino, Vittorio Bersezio, fost ziarist și om politic renumit, încredința unui ansamblu care juca în dialect piemontez, piesa *Le miserie di Monsù Travet*, oglindă dureroasă a mizeriilor de care era oprimată clasa micii burghezii

¹ Actori comici de ultima mină care colindă în mari trupe nomade localitățile de provincie

din nordul Italiei, într-un oraș mare ce se îndrepta spre dezvoltarea industrială. Conturarea caracterelor și a întâmplărilor este delicată, poetică, înclinînd mai mult spre patetic decît spre comic. Această piesă a obținut, de asemenea, un succes larg și imediat.

I mafusi constituie baza inițială a întregului repertoriu meridional situat în mediul popular, de la Verga la Capuana, de la d'Alessio la Di Giacomo, de la Martoglio la Viviani (care s-a inspirat direct din ea pentru piesa sa *Guappo di cartone*), făcînd, după toate probabilitățile, o legătură în sens parodistic cu dramele romantice ale lumii interlope.

Le miserie di Monsù Travet constituie punctul de plecare pentru o mare parte a repertoriului dialectal sau în limbă literară din Italia septentrională, de la Giacosa la Bertolazzi, de la Rovetta la Gallina, tot pentru că se referă la medii oropsite ale micii burghezii, înregistrîndu-le nereușitele și neajunsurile. Labiche și Augier furnizaseră poate structura comediei, dar spiritul ei s-a dovedit cu totul autentic și inovator, întrucît se referă foarte limpede la o condiție socială, văzută printr-un personaj care devenea simbolul ei, și care a ajuns apoi în viața națională, din nume propriu, nume comun.¹ Realitatea lui cotidiană, bilanțul lui economic și moral, umilințele lui, erau puse într-o lumină crudă, neîndurătoare, chiar dacă duceau pe urmă la compătimire. La extremitățile țării apăreau astfel, curînd după Unire, două viziuni opuse și clare ale realității ei efective, ale unei crize interioare, între două extreme: o mică burghezie care se proletariza, anticipînd procese ce vor deveni tot mai extinse, și o plebe care tindea spre demnitatea proletarietului, căutînd o eliberare care va exploda în mișcările fasciilor [siciliene², tentativă de a-și cuceri o autonomie, o conștiință. Amîndouă episoadele recurg firește la o mimesis directă, ușor de recunoscut pentru spectatori în viața de fiecare zi, cu un proces adînc revoluționar, premergător și inspirator al unor mișcări complexe, în sînul unui ansamblu social care căuta un nou echilibru și o unitate efectivă. La sfîrșitul anului 1864 apărea în foileton în ziarul « Il Bruzio », scris în întregime de preotul patriot și liberal Vincenzo Padula, o dramă cu titlul *Antonello capo brigante* (Anto-

¹ *travetto* — mic funcționar umil și chinuit (așa cum era și personajul Travet al lui Bersezio)

² « Fasci dei lavoratori », organizații țărănești din Sicilia, care în anii 1892—93 s-au răzvrătit împotriva latifundiarilor

nello, șeful briganzilor), compusă probabil mai demult. Fatura piesei este tipic romantică, nu în sensul oficial al termenului (așadar, fără vreo legătură cu Pellico și cu Manzoni), ci în cel minor, melodramatic, din care s-au inspirat libretele pentru operele lui Verdi. Terenul este împărțit egal între buni și răi. Conflictele ajung întotdeauna la deznodăminte tragice. Nu există jumătăți de măsură în psihologiile personajelor, iar cele mai multe dintre ele sînt idealizate, în bine sau în rău.

Intervin însă diferite elemente noi care fac din această piesă un document de mare interes istoric. În primul rînd, stricta ei referire la prezent: drama se desfășoară într-adevăr în zilele acțiunii îndrăznețe și nefericite a fraților Bandiera.¹ Pe lângă aceasta, mai este și faptul că în centrul conflictului dramatic se află tema banditismului, încercînd să-i identifice, prin exemplificare, motivările istorice și psihologice. În revoluția Risorgimentului activează ca protagoniști elemente din burghezia luminată, și așa îi vedem reflectați în literatura cu acest subiect. În *Antonello*, însă, avem o răspicată condamnare morală a «domnilor» și o revendicare a țaranului, nu nouă în teatrul italian, dar nouă pentru Risorgimento, și mai cu seamă de o evidență limpede în privința suferințelor acestuia, a condiției, a revoltei lui împotriva asupritorilor (care de data aceasta sînt burghezii). Punctul de plecare al dramei, femeia răpită și violată, este obișnuit, dar faptul trebuie socotit destul de real pentru locurile unde se petrece drama. Piesa este, firește, un manifest patriotic fără nici o rezervă, iar autorul vorbește adesea prin gura personajelor sale preferate, aspect ce poate părea, din punct de vedere teatral, de prisos. Prin nucleul ei de investigație istorică și psihologică piesa rămîne și astăzi valabilă și, sub multe aspecte, interesantă. (Într-adevăr, în 1960, Chigo de Chiara a pregătit o reelaborare care s-a jucat cu succes.)

Vincenzo Padula dezvăluie cauzele ascunse ale unor crize ivite în centrul vieții naționale, subminîndu-i la temelie elementele pozitive. Într-un mod mai adecvat din punct de vedere teatral, dar fără aceeași originalitate în privința personajelor și a subiectelor, îl vor urma Luigi Capuana cu piesa *Prima de li Milli* și un anonim sicilian cu *Marina di*

¹ Attilio și Emilio Bandiera, venețieni, ofițeri în marina austriacă, afiliați la organizația revoluționară « Giovine Italia », au încercat în 1844 să răscoale Calabria, dar au fost împușcați de trupele burbonice

Corleone: amîndouă legate de evenimentele de la 1860¹. Piesa lui Padula rămîne un caz izolat, cu totul particular, în special pentru că atinge fără nici o teamă subiectele cele mai actuale din vremea lui, abordînd și expunînd fără ocolișuri literare frămîntările personajelor sale, insufîindu-le spiritul și emoția cu care observă suferințele poporului său din Bruzio (denumirea istorică a Calabriei). Un trecut îndelungat, o actualitate arzătoare pe atunci, încă vie și astăzi.

În 1866 a fost eliberată provincia Veneto. După doi ani, farmacistul și scriitorul diletant Domenico Pittarini compunea la San Pietro in Gù (Vicenza) unde își exercita profesia, piesa *La politica dei villani*, comedie în versuri și dialect vicentin.

Pittarini era un liberal înfocat și a făcut cîțiva ani de închisoare în ultima perioadă a dominației austriece. Originala lui piesă, care n-a fost, pare-se, niciodată reprezentată, reia tradiția rustică din « mariazi » padovani și a lui Ruzzante, aducînd-o, firește, la situația din vremea lui, ba chiar căutînd ca referirile la actualitate să fie directe și sarcastice. Această neașteptată întoarcere la spiritul lui Ruzzante, cu totul aparte, se leagă, după cum bine a observat G. A. Cibotto republicînd textul în antologia sa, *Teatro Veneto*, de interesul renăscut pentru clasele populare, care se ivise în urma Unirii Italiei, provenind din cel mai tipic filon tradițional al teatrului italian. Scopul de a reproduce caractere și trăsături ale oamenilor simpli pe ton de parodie pînă la dezvăluirea substratului tragic interior este identic cu acela al lui Ruzzante. Conflictul dintre « aprodul » (astăzi s-ar zice curier) filo-austriac și primarul animat de hotărîrea fermă de a da sătenilor o nouă conștiință socială atinge uneori o maliție grotescă și zîmbitoare, alteori cedează exigențelor didactice ale momentului, iar figura lui Bepi, venit în permisie pentru a confirma părerile pozitive dintr-o scrisoare a lui, capătă prin forța lucrurilor un aspect simbolic. De altfel, farmecul acestei comedioare stă tocmai în intenția voit propagandistică în favoarea Italiei noi, cu scopul de a închide gura cîrtitorilor care oftau după trecut. Pe de altă parte, ea pune mereu în evidență starea adevărată a țaranilor, apăsătoarele lor probleme zilnice, sufletul lor simplu cu un fond de înduioșătoare candoare. Acțiunea, cu morala ei fățișă și zîmbitoare, se deapănă cu umor și lirism, Față de epoca lui Ruzzante s-au petrecut și în perspectivele

țaranilor schimbări adânci și radicale. Ameliorarea situației lor a făcut pași treptați dar siguri, care încep să se vădească și din care izvorăște contrastul comic, o pastorală ce pare să reia teme îndepărtate ale lui Cavassico¹.

Aceste trei comedioare constituie un document al marilor frământări interioare ale noii națiuni, cu aspecte felurite și complexe. Vedem anume cum se reflectă condițiile zilnice ale vieții în zbulcunul sufletelor și în crize adânci de conștiință, în hărțuitoare semne de întrebare, care nu întâmplător îmbracă masca parodiei, a unui umor amar și a unei revolte morale. Soarta dramaturgiei este legată în această direcție în mod hotărîtor de personalitatea și, am zice, chiar, de capriciile actorilor dialectali, care aveau nevoie de texte pentru a se afirma, dar, de cum aveau prilejul, le modelau, le aranjau după capul lor, fără să le pese de autori, întrucît știau că succesul practic era mult mai legat de manifestarea artei lor de actor sub orice formă, decît de semnificația și importanța repertoriului. Ferravilla și Sbodio au înăbușit dezvoltarea teatrului milanez, axîndu-și textele (să le zicem « dialoguri ») pe persoana și pe tipurile lor. Ferravilla a furat de la Carlo Dossi primul act din *Ona famiglia de cilapponi* (O familie de fanfaroni) și l-a transformat în farsă, *A class des asen* (Clasa măgarilor). Sbodio, după ce în 1890 jucase piesa de debut într-un act a lui Bertolazzi *Ona scena de la vita* (O scenă din viață) și după ce acesta mai dăduse două opere ca *El nost Milan* și *La gibigianna*, l-a pus în imposibilitatea de a mai scrie în dialect milanez (deci, de a se lega de un realism autentic). Bertolazzi a abordat teatrul în limba literară: și aici calitățile lui de investigator îndurerat al mizeriei umane, morale, și materiale, au strălucit în drame bazate pe un caracter și o condiție umană. Dar talentul lui cel mai autentic se manifesta în zugrăvirea dramatică a mediului, în redarea unui limbaj viu, direct, vorbit, cotidian: n-a izbutit totuși să ajungă la realizări mai importante, deși a lăsat două comedii care sînt poate cele mai bune din teatrul italian al secolului al XIX-lea.

Adevăratul Carlo Bertolazzi (1870—1917), acela care nu era dispus la renunțări, care căuta o menire satisfăcătoare pentru activitatea lui, se naște în relație directă cu vigouroasa putere de a reprezenta stările sufletești și condițiile din orașul său, Milano, într-un limbaj care, fiind direct și cu valoare strict instrumentală, înlătura echivocurile, ecourile,

modelele străine. În același timp, a abordat posibilitatea de a da naștere unei drame autentice printr-o reprezentare realistă. În teatrul european al secolului trecut, rămâne aproape unică încercarea lui Bertolazzi de a reflecta în mod imparțial o lume și ființele care fac parte din ea, fără a recurge la un sprijin ideologic, evident încă din accentele satirice ale lui Becque, ca și în problematica de tip ibsenian sau în semnele de întrebare suscitade de situația socială. Bertolazzi nu cultivă decît o intenție descriptivă, reprezentativă, fără a fi împins la aceasta de motive exterioare. În *El nost Milan* (Milano al nostru, 1893), pare să-l cucerească uneori ispitele culorii, deși, pentru fresca drojdiei societății milaneze pe care o prezintă, doar culorile tari pot corespunde substratului deznădăjduit al piesei. În *La gibigianna* (1898) echilibrul tonurilor este perfect, darul reprezentării devine clar revelator, personajele sînt situate în mediu fără a fi copleșite de el. Nici un fel de subînțeles simbolic nu le tulbură autenticitatea, iar intenția de a prezenta psihologii legate de o condiție socială, personalități care se zbat într-o existență și într-o lume în care sînt atît elemente componente cît și victime, este pe deplin realizată, cu un desen solid, cu o investigație matură în cadrul unei vitalități concrete și imanente. Dar Bertolazzi nu va izbuti să păstreze această desăvîrșire în conturare: inspirația lui cedează în fața exigențelor teatralității, a forțării caracterului, frizînd astfel artificul, sau căzînd cu totul în el, chiar dacă inițial surprinde trăsăturile unui anumit mediu și locul pe care îl ocupă personajul: mincinoasa *Lulù* (1903), *L'egoista* (1900), *La Zitella* (Celibatara, 1915). În *Gibigianna* sînt prezentate conflictele intime și sociale ale unui oraș în curs de industrializare, cu gravele tulburări pe care condițiile lui de dezvoltare le trezesc în conștiințe, cedînd unei obsesii lăuntrice, amărăciunii și durerii aceluia sfîrșit de secol, răvășit de mișcări de răzvrătire, de o anxietate care (ca în *De Marchi*) nu poate găsi o soluția pozitivă, și se transformă în renunțare, umilință, înfrîngere.

Conflictul dintre Bianca și Enrico este legat tocmai de situația lor economică, de dorința Biancăi de a trăi într-un mod mai adecvat aspirațiilor ei, într-un confort la care poate ajunge prin prostituție, decît într-o mizerie ocrotită de dragoste. Primul impuls, acela al dobîndirii unei poziții sociale, ar fi cu mult mai puternic decît dragostea, dacă n-ar interveni Enrico s-o desprindă hotărît, cu violența pasiunii lui, s-o ia cu el. De data aceasta, ambițiile sînt dezvăluite în toată

varietatea și complexitatea pe care se reliefează cei doi eroi cu frământările lor.

Linia clară și hotărîtă a dramei pune astfel în lumină una din componentele care vor deveni fundamentale în noua psihologie: urmărirea cu orice preț a succesului social. În această perspectivă se dezvăluie din plin zbuciumul lăuntric.

Tot din acei ani datează *La guerra* (Războiul) — scrisă de P o m p e o B e t t i n i în 1894, adaptată apoi în dialect milanez de Ettore Albini și prezentată la un concurs în 1896: o întâmplare dramatică petrecută într-un orașel din Lombardia în timpul războiului din 1859. Cu toate că primele două acte se leagă de desfășurarea războiului, la interval de câteva luni, înainte și în timpul luptelor, toată piesa este concepută în funcție de actul final, când războiul s-a terminat și începe noua orînduire. Poate fi socotită drept dramă tipică a perioadelor postbelice, cu deziluziile, amărăciunile, înfrîngerile celor ce păreau « învingători ». Pompeo Bettini compusese cu mulți ani înainte piesa *I Caioli*, scurte scene de un patriotism înflăcărat. Acum apăreau cu totul alte idei. S-ar putea face o comparație interesantă cu romanul *I vecchi e i giovani* (Bătrînii și tinerii), scris de Luigi Pirandello în deceniul următor, în care, plecînd de la situația din Sicilia și continuînd narațiunea în timp, el abordează stări sufletești și situații istorice de același gen. *Războiul* oglindește protestul și acuzația împotriva claselor conducătoare (văzute tocmai în formarea lor și de jos, într-un episod aparent periferic), care avea să ducă apoi la zilele de răzvrătire din '94. *Bătrînii și tinerii* nu este doar consecința adîncilor tulburări morale produse de fasciile siciliene, ci povestește cu obiectivitate și deosebită pătrundere cum au luat naștere acestea și cum s-au desfășurat mișcările. Cele trei acte din *Războiul* au o dezvoltare concisă și limpede. Cursul acțiunii se desfășoară după o logică de fier, o conexiune de evenimente și de persoane care duce la un fel de fatalitate a unui sentiment tragic interior. Descrierea caracterelor este făcută cu deosebită vigoare. Ceea ce deranjează, chiar dacă din punct de vedere dramatic rezolvă cît se poate de bine peripețiile personajelor, este evidența tezei, adică fățișă condamnare a stării de lucruri creată în '60, care vrea să fie nu numai expresia unei amare experiențe istorice, dar și punerea sub acuzare a urmașilor ce vor veni după treizeci de ani, ajungînd la aspecte caricaturale care frizează obișnuitul scepticism. Împletirea gravei drame personale a celor doi îndrăgostiți care s-au pierdut, cu vorbăria demagogică neruși-

nată a celui ce i-a nenorocit iar acum ajunge la putere în mediul mărunț zugrăvit în piesă, atinge pe de altă parte o plénitudine expresivă nouă și puternică, face să izbucnească un strigăt reținut dar violent.

Exemplul de obiectivitate oferit de Bertolazzi în primele sale piese se vedește în zugrăvirea realității mărunte și cotidiene, în fremătătoarea ei viață scenică. Persoanajele sînt luate din realitate și conturate cu o pătrundere fără urme romantice, tinzînd să dezvăluie necruțător natura josnică a comportării lor, tulburată, dar nu învinsă de vîrtejul istoriei. Piesa fusese precedată de o interesantă serie de drame veriste, tinzînd să facă, după modelul francez, investigații moraliste asupra soartei personajelor și a situațiilor tipice pentru clasele superioare din Milano: 1884, *La Contessa Maria* (Contesa Maria, avînd drept fundal o grevă), de Gerolamo Rovetta; 1889, *Le Vergini* (Fecioarele), de Marco Praga; 1890, *I Barbarò*, de Rovetta; 1892, *Le Rozeno*, de Giannino Anton Traversi; 1892, *I Disonesti* (Necinstiții), tot de Rovetta. Raporturile lui Giovanni Grasso și Angelo Musco cu autorii lor au fost și ele destul de furtunoase, pentru că amîndoi potriveau textele pe măsura lor și înlocuiau cu destulă dezinvoltură replicile scrise, cu unele improvizate după nevoile lor (aceasta și din cauza greutății înnăscute de a învăța). Autorii (pînă și Pirandello) tăceau, ori trebuiau să le facă pe plac actorilor. Cît despre autorii sicilieni, aceștia sînt mai întii dramatici, cu Grasso, apoi comici, cu Musco: sau, ma bine zis, cei dramatici au tăcut, cedînd locul comicilor. Concomitent cu elaborarea piesei *Războiul*, Giuseppe Giusti-Sinopoli (1866—1923) compunea pentru Giovanni Grasso *La Zolfara* (Mina de sulf), care s-a reprezentat în 1895, adică la doi ani după înființarea unui mic teatru pentru piese socialiste, din inițiativa lui Garibaldi Bosco, la Palermo, la sediul fasciilor, în folosul exclusiv al muncitorilor care făceau parte din ele. Inițiativa lui Bosco a durat foarte puțin din cauza evenimentelor ce s-au precipitat, dar rămîne poate singura, în istoria teatrului italian mai recent, care încearcă să fie legată de actualitate. Se reprezentau piese avînd drept subiect cele mai recente evenimente din Sicilia: *Uno sciopero inconsulto* (O grevă nechibzuită), un monolog despre întîmplările din Caltavuturo, și așa mai departe (aceste informații, ca și alte considerații critice de mare interes asupra teatrului sicilian al epocii, se găsesc într-un eseu de S. F. Romano, *Una fioritura di opere teatrali fra i moti dei Fasci Siciliani*,

publicat în « Teatro d'oggi », a. II, n. 5—6). Teatrul dialectal sicilian, care și-a avut cei mai fecunzi și eficaci reprezentanți în Luigi Capuana și Nino Martoglio, dovedește în general un cult pentru teatralitate, atît de viguroasă la cei doi mari actori, Giovanni Grasso și Angelo Musco. Chiar cînd autorii provin din practica literară, cum este cazul lui Capuana, nu au niciodată slăbiciuni cu caracter academic sau ideologic. Se îngrijesc să construiască structuri teatrale solide, ajutați în această privință de profesarea verismului. Cad foarte des în ceea ce astăzi ne pare simplă convenție teatrală, compensată în cel mai bun caz de un subiect narativ. Nici măcar Pirandello nu scapă la început de prudențele unei teatralități sigure pe care i-o sugerează Musco și care va fi apoi violent înlăturată, cînd Pirandello va descoperi că teatralitatea este o ipocrizie menită să susțină ipocriziile sociale, Drama lui Giusti-Sinopoli contopește reprezentarea veristă verghiană cu o structură rudimentară dar viguroasă, de dramă din lumea interlopă, cu tema romantică a tiranului pe care se răzbună cel umil, răscumpărîndu-și umilința prin violență, în căutarea libertății. Cadrul minei de sulf și personajele sînt zugrăvite într-o frescă limpede, directă, întru totul adevărată, cu o intensitate similară celei din *El nost Milan*, chiar și prin caracterul mediului ce condiționează nemijlocit și ineluctabil personajul. Piesa poate părea mai puțin pură, prea plină de efecte, dar în schimb, legată în mod mult mai direct de istoria vie și trăită a acelor ani, de chinul cotidian al oamenilor din jurul autorului. Giusti-Sinopoli reflectă astfel o răscolire puternică a conștiințelor: cu mai multă umanitate și pătrundere introspectivă decît Verga, care l-a urmat în *Dal tuo al mio*, reprezentînd cealaltă parte, punctul ei de vedere, cu destinul ei, cu rigoarea ei morală neînduplecată.

Socialismul apărea în Sicilia în urma mișcărilor populare spontane, ca o consecință a lor. Sarcina lui era prea vastă pentru a se putea afirma de la o primă încercare. O reacțiune aspră retează sau caută să reteze infiltrarea lui în conștiința marilor mase. Fluctuațiile teatrului dialectal sînt strîns legate de cele istorice, pentru că interesul față de clasele populare, dacă este autentic, corespunde încercării de a le forma o nouă conștiință; dacă are caracter idilic-pastoral (și îi vom vedea imediat roadele, cum a fost și în secolul al XVI-lea), corespunde minciunii pe care orice regim o servește după bită. Fazele de înflorire și de secătuire a creațiilor se succed cu regularitate, și nu se poate spune cînd s-ar putea opri. Admi-

fiind totuși slăbirea progresivă a lexicului dialectal, nu putem ignora transformarea lui în jargon, fiind ca atare simptom de vitalitate realistă.

Giusti-Sinopoli surprinde o criză istorică a organismului național și o reflectă în psihologiile individuale, în mod direct, edificator. Sarcina pe care și-a luat-o are o complexitate și o noutate atât de mare încât i se poate ierta fără discuție că a folosit o dramaturgie cioplită cu barda, pe cât de eficace pe atât de primitivă în legile ei. Acesta este primul caz de dramă populară care nu coboară la popor pentru a face din el subiect de dramă, ci creează cu materie populară o dramă elaborată pentru un public popular. Este ceea ce va face într-o formă mai amplă și mai sigură Raffaele Viviani. Nu mai e nevoie să subliniem că problema unui teatru popular ca substanță și ca public, rămîne utopică, fiind totuși o țintă care atrage, care clarifică și stimulează.

După cum a arătat cu pătrundere S. F. Romano: « Nimic nu lipsește din tabloul vieții de privațiuni, nici o figură nu este absentă din scara exploataților și a exploatatorilor: nici salahorul-copil, bolnav de friguri și văitîndu-se, care este mînat cu cureaua să-și reia lucrul, nici săpătorul trimis să extragă material în locul cel mai puțin rentabil și mai periculos, nici patronul cămătar și exploatator, nici specialistul care se lasă corupt pentru a închide un ochi asupra stării galeriilor ce amenință să se năruie, nici minerul care-și știe socotelile și argumentele, și nici asociația muncitorilor care a învățat să conducă o grevă pentru sporirea salariilor. » Întîmplarea urmează firul trădării de clasă și al femeii atrase și cîștigate de o situație privilegiată. Limbajul (italian, fiindcă cel dialectal nu s-a păstrat, dar mai potrivit ar fi să zicem: de orientare verghiană) emană o incisivitate înfocată și clocoțitoare.

Giacinto Gallina și Riccardo Selvatico debutaseră încă din 1875 în trupele din Veneto. După 1890, Alfredo Testoni cu comedia *I pisunent* (Locatarii) și Augusto Novelli cu schițele patetice, dintre care *Il morticino* rămîne cea mai intensă și autentică, pun bazele trainice ale unui teatru în dialect, respectiv bolognez și florentin. Testoni și Novelli nu aveau de luptat cu interpreți mari (Garibalda Niccoli se afla oricum în situație de dependență față de Novelli și a venit mai tîrziu la rampă). Dar ceea ce părea mai întii un atu, a devenit apoi handicap, pentru că a împiedicat o afirmare națională a teatrului lor, restrîngîndu-l la cadrul provincial.

Așa cum imediat după formarea regatului italian se simțise povara problemelor ce apăsau asupra națiunii, amenințînd să paralizeze orice mișcare cu gravitatea lor, tot așa, la sfîrșitul secolului, zvicniri acerbe zguduiau ansamblul social, pornite în special din straturile populare (mișcarea s-a propagat de la fasciile siciliene la revolta din Milano, ambele sub semnul socialismului născînd, deși aveau la bază o revoltă spontană). Între timp burghezia își stabilizea situația și normele de viață. Acestor faze le corespund repertorii diferite, un public diferit, actori diferiți, tradiții diferite, rezultate diferite.

Giacinto Gallina (1852—1897) a reluat formulele veriste cu un ușor și patetic lirism al trăsăturilor. În *Zente refada* (Parvenitii, 1877), *Serenissima* (1888) și *La famegia del santolo* (Familia nașului, 1893), a schițat un portret sensibil și uneori amar al familiilor mic-burgheze, dezvoltînd unele teme goldoniene pînă la o nouă și pătrunzătoare introspecție psihologică în cadrul unor analize sociale.

După cîțiva ani, în generația imediat următoare celei a lui Giacosa și Gallina, se ivesc cîteva realizări originale ale producției teatrale cu fond regional și verist, care cu timpul au dobîndit o fizionomie de interes pregnant, astăzi poate mai marcat decît aceea a predecesorilor. Pe de altă parte, se formează un repertoriu care, tot pe baze veriste, încearcă teatrul în versuri, drama cu probleme mari, aventura spiritualității. Riccardo Selvatico (1849—1901) cu *I recini da festa* (Cerceii de gală), Renato Simoni (1875—1952) cu *La vedova* (Văduva), *Tramonto* (Crepuscul), *Congedo* (Rămas-bun), Carlo Gozzi aduc în teatrul venet sentimentul unei intimități închise și nostalgice, al unei gingășii firești și al unei înfrîngerii provinciale (în sensul poetic al cuvîntului), nedepășind totuși niciodată limitele unei observări de mediu, ale unei descrieri de caractere.

Comediile lui Renato Simoni pornesc de la teme goldoniene, transpuse în ton patetic, în descrierea blajină a caracterelor, în crepuscular și nostalgic, încercînd să aducă pe această cale chiar și umorul popular. Nu sînt lipsite de finețe psihologică și de un simț teatral foarte viu: dar limitele lor sînt evidente și corespund de altfel cu atmosfera acum resemnată a ex-republicii venete, cu o Veneție minoră. Testoni își colorează caracterele cu o savoare comică mai pronunțată, adesea cu alură de farsă. Novelli împinge crepuscularul spre dramatic, pe drumul tragediei, prin esența îndurerată a personajelor, prin climatul de înfrîngere în care le aruncă. Acestora le răs-

pund autorii milanezi care au venit după Bertolazzi, în special deprimatul Illica cu *L'eredità del Felis*, povestea unei femei din popor care nu-și poate câștiga viața decît prin prostituție. Printre autorii sicilieni care gravitau în jurul lui Grasso, se numără **Alessio di Giovanni**, autorul pieselor *Scunciuru* (1908) și *Gabrieli, lu Carusu* (1909), drame strîns legate de *Dal tuo al mio* al lui Verga și de *Malia*, de Luigi Capuana.

Giovanni Grasso, care nu pare să fi avut nici un fel de opinii politice, fusese adînc impresionat de situația critică din Sicilia și de mișcarea revoluționară ce izvorise de aici. Trupa lui a fost, și rămîne pînă astăzi, singura formație italiană avînd un repertoriu cu substrat social și, uneori, socialist. *Puterea întunericului* de Tolstoi, *Moartea civilă* de Giacometti, *Terra bassa* și *Juan José*, două drame spaniole cu subiect din arene, *Fîica lui Jorio*, de d'Annunzio, în traducere siciliană de G. A. Borgese, *Barbarii* de Maxim Gorki. În plus două drame fățiș socialiste: *Stane de piatră* de Sudermann și *Dreptul de a trăi* (Il diritto di vivere) de Bracco; pe lângă lucrările despre care am vorbit, firește, și *Cavalleria rusticana*. Repertoriul său se întregea cu cîteva schițe de colorit sicilian ca *La festa di Aderno* și alte drame populare ca *Omertà*. Giovanni Grasso a jucat și în filmele *Feudalism* și *Pierduși în beznă* (Sperduti nel buio), dramă de Roberto Bracco, jucată de compania Gramatica-Ruggeri, deși era dintr-un mediu tipic napolitan și popular.

Dreptul de a trăi (1900) abordează probleme inerente vieții și luptei cotidiene a clasei muncitoare, urmînd formule ibseniene, bazate pe ciocniri violente de persoane, poziții, interese. Lipsită de originalitate expresivă, piesa ilustrează fie căutarea anxioasă a lui Bracco, trecînd de la o temă la alta, de la un gen la altul, de la o școală la alta, fie maturitatea opiniei publice, dispusă acum să asculte discutîndu-se așa-zisa « chestiune socială » în termeni fundamental favorabili celor umili. Cu mult mai originală în concepție este piesa *Pierduși în beznă*, unde intervin două personaje patetice din drojdia societății napolitane, un violonist orb și tovarășa lui; asupra acesteia apasă umbra unui duce care a părăsit-o pe mama ei, lăsînd-o în mare mizerie. Grasso juca rolul orbului în filmul realizat de Nino Martoglio, cel dintîi exemplu al stilului italian (aderent la realitate în mod direct, derivînd, în cele mai bune producții ale sale, astăzi celebre, chiar din filonul dialectal). Prin coloritul sumbru și aprins al ambianței, prin vio-

lența realistă a subiectului, *Pierduți în beznă* se leagă de exemplele cele mai remarcabile de frescă a vieții populare, redată după natură în personaje și în limbaj, fiind poate singura operă a autorului care mai trezește interes. Timp de câteva decenii au avut oarecare răsunet dramele lui de tip ibsenian, în special *La piccola fonte* (1905) și *Il piccolo santo* (1909), mulțumită și interpretării lor excelente. Bracco avea un remarcabil simț al construcției dramatice, un limbaj arid poate, dar cu priză imediată.

D'ANNUNZIO

În zorii secolului nostru, pe făgașul dramei siciliene rustice a lui Verga și Capuana, Gabriele d'Annunzio (1863—1938) își brodează versurile și simbolurile împrumutate de la Maeterlinck și Swinburne, contopite cu observarea veristă și interesul pentru folclor (răspîndit și parțiat încă din vremea Unirii, cu Vigo și Pitre, Ildefonso Nieri și d'Ancona). Amestecul, abil și iscusit în toate privințele, se va numi *La Figlia di Jorio* (Fiica lui Jorio, 1904) și *La fiaccola sotto il moggio* (Făclia sub obroc, 1904). Astăzi, artificiile și zorzoanele lui s-au scuturat și au dat la iveală manierismul, academismul și plagiatul. Piesele din mediul burghez, *La Gloria* (Gloria, 1899), *Più che l'amore* (Mai presus de iubire, 1906), dovedesc uneori în mod grotesc ivirea unor concepții care au devenit apoi fasciste. *La città morta* (Orașul mort, 1898), *Francesca da Rimini* (1902), *La Nave* (Corabia, 1908), rămîn exerciții retorice, cu unele efuziuni autobiografice, mistice sau naționaliste.

În teatrul napolitan, cu Di Giacomo, Russo, Bovio, Murolo, apoi în opera lui Capuana (cu puncte de plecare interesante, dar grăbită și superficială în dezvoltări), în aceea a lui Nino Martoglio și a lui Alessio di Giovanni, repertoriul dialectal are o vitalitate care nu mai este însă originalitate, descoperire. Sint mai mult reluări de idei, adesea demne de interes și care reflectă perspective psihologice noi. Față de atmosfera de resemnare și evaziune care se răspîndește în țară, justificată de conjuncturi economice favorabile și de un lent progres social, extremismele și luptele de altădată par puerile. Tipică în această privință este piesa lui Alessio Di Giovanni

Gabrieli, lu Carusu, care localizează într-o mină de sulf o dramă de abnegație în dragoste, prin perspectiva raporturilor de clasă, zugrăvite în culori de renunțare pesimistă. Drama individuală a iubirii eroice și neluate în seamă a unui om simplu pentru o femeie din clasa superioară, sacrificându-și viața pentru fericirea ei, face abstracție, practic, de situația reală, ce servește doar drept perspectivă colorată (redată, de altfel, în tonuri tari și variate). Revine iarăși tema pastorală, viziunea superficială și neverosimilă. *Salvatore di Giacomo* (1860—1934) a debutat în teatru în 1889 cu *O'voto*, versiune teatrală a unei nuvele, în colaborare cu Cognetti, frânturi violente de «scene populare», în care drama este împinzită de contradicțiile vieții. Pleava din închisoare în *San Francisco* (1896), ca și figurile feminine din *Mese Mariano* (1900) și din *Assunta Spina* (1910) păcătuiesc printr-o artificialitate evidentă. Durerea și pasiunea se contopesc în atitudini voit teatrale:

Orice teatru dialectal are un stil al său specific de joc și de spectacol, legat de natura dialectului și a regiunii, care îi condiționează textele și autorii. Pentru teatrul venet, primii actori, de la Benini la Zago, de la Giachetti la Micheluzzi, Cavalieri și Baseggio, cultivă o finețe psihologică elegantă, de un comic blajin. Napolitanii, de la Scarpetta la Viviani și familia De Filippo, mizează și ei pe resurse umoristice, ducându-le treptat spre grotesc, pînă în pragul tragicului. Sicilienii, cu Giovanni Grasso și Angelo Musco, au o alură viguroasă și incisivă, care și în tragic și în comic ajunge la tensiuni acute și surprinzătoare, cu un ritm larg și totodată vibrant, care se îndepărtează prin originalitatea lui de tradiția teatrală italiană. Într-o literatură și un teatru care, ca acelea italiene, au avut atîta de suferit de pe urma inhibițiilor și a pretextelor formale, nu poate surprinde faptul că autenticele libertăți de exprimare au rămas privilegiul domeniului marginal și particular al dialectului.

Crizele subtile și deconcertante ce se manifestă în conștiințele burgheze, sau ale unui proletariat dezagregat, dramele ascunse din umbrele atmosfere provinciale sînt redată în două piese ale lui E. F. Palmieri, deci din regiunea Polesine: *Lazzaroni* (1935) și *Quando al paese mezogiorno sona* (Cînd bate de amiază în sat, 1936). Judecata severă a destinelor umane (făcută mai înainte de Gino Rocca în comedia *Se non xe mati non li volemo* — Dacă nu sînt nebuni, nu îi vrem — și în piesele într-un act scrise pentru Gianfranco Giachetti), reluînd anu-

mite accente crepusculare goldoniene și eliberându-le de vechea convenție optimistă, găsește în aceste piese o confirmare mai puternică și motivată. Ceea ce se contura — la Simoni cu poezie iar la Rocca cu viguros dramatism — ca o amărăciune și oboesală lăuntrică, aici se leagă de situația istorică a provinciei venete, dobîndind un sens mai liber și agitat de reprezentare colectivă, mai aptă să-i fundamenteze crizele. Cu un simț precis și ager al expresivității proprii dialectului, al savoarei specifice a diferitelor jargoane, Palmieri alternează sarcasmul și lirismul, prezentîndu-ne atmosfere rarefiate, de amărăciune sau de izolare, la care oamenii se simt constrînși în raporturile sociale. În aceste piese, modul de viață determinat de situația economică, de faptele necinstite, săvîrșite cu inocență sau răutate, dobîndește un aspect principal. Sinceritatea zbuciumului zilnic, fiind condamnată de sforăielile retorice, se refugiază în provincie (care de altfel, într-o Italie lipsită de capitale, a rămas mereu singura sursă creatoare autentică, lucru adevărit prin faptul că scriitorii care s-au îndepărtat de ea se epuizează treptat, lăsînd să se stingă speranțele).

Creația lui Palmieri, alături de aceea a lui Eduardo de Filippo, de care îl apropie diferite caracteristici și mai cu seamă umorul coroziv, aduce acel ceva care, după furtuna pirandelliană, va oferi un portret fidel al Italiei oculte dintre cele două războaie, cu frămîntările ei intime, care corespund unei intime decăderi morale.

Diferitele dialecte italiene răspindite prin obișnuință și îmbogățite prin reflexe artistice constituie cu evidență istorică adevărate limbaje, cu soarta lor, cu un șir de transformări particulare care marchează o linie estetică precisă, caracteristică pentru fiecare din ele. Studierea producțiilor și obiceiurilor ce li se datorează, evidențiază capriciul unor rezultate istorice speciale, în măsură să clarifice structura actuală a națiunii italiene, pe lângă faptul că ne oferă oglinda cea mai directă și sinceră a unor determinate situații psihologice. În aceste cercetări merită un loc aparte examinarea producției teatrale care se desparte de cea literară propriu-zisă, (cu precădere lirică), fiind legată de viața cotidiană a limbajului, în continuă evoluție. Caracterul specific al teatrului dialectal constă tocmai în înregistrarea aproape directă și pe de altă parte definitivă a acestei evoluții, care este redată pe scenă. În același timp se efectuează prin teatru o sesizare a realității care, cel puțin în producția italiană, se distinge de aceea efectuată în limba literară, deoarece este strâns legată de faptul divers cel mai mărunț și expresiv.

Dramaturgia napolitană prezintă o evoluție istorică neașteptată. Până în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, conform gusturilor publicului napolitan, ea se preocupă în special de o versiune spectaculară a literaturii dramatice dominante în teatrul de limbă literară sau în alte dialecte. Nu pentru că i-ar lipsi elemente autentice — cum este, de pildă, *Masca lui Pulcinella* — dar prezența lor se datorește unui stimulent care vine din afară, pentru a îmbrăca aici expresii proprii și adaptate. Autorii capătă avânt mulțumită unui spirit oportun de imitație. De fapt, teatrul venet și cel toscan servesc timp de câteva secole drept pol de orientare.

Bineînțeles, faptul însuși de a traduce aceste influențe în realizări spectaculare, duce la o hotărîită reelaborare a arhetipului; la rîndul său, acesta acționează în afara lui, în cadrul teatrului național. În orice caz, rămîne vădit împrumutul direct al elementelor schematice (pentru toate compozițiile s-ar putea găsi izvoarele schemei ideologice și ale genurilor teatrale, transformate, firește, în instrument de revelare a vieții populare din Neapole). Farsa lui Caracciolo se leagă de *mariazi*, cele populare de compunerile goliardice și zannești, *La Monaca fauza* (1726) a lui Trinchera, de prelucrări italiene ale lui *Tartuffe*, *Annella tavernara a Porta Capuana* (1767) a lui Gennaro Davino, de diferitele redactări în formă literară ale subiectelor *Commediei dell'Arte*; tot de aceste subiecte și de Goldoni se leagă o mare parte din comedioarele lui Francesco Cerlone, Filippo Cammarano, Pasquale Altavilla, Antonio Petito, care adesea își modernizează cu haz modelele prin subiecte de actualitate, exploatînd cu brio savoarea lor proaspătă. Marele succes al lui Antonio Petito în deceniile de la mijlocul secolului al XIX-lea, la San Carlino, determină o amplă înflorire de repertoriu, care este alimentat de Pasquale Altavilla și de Petito însuși (dar cîte din comediiile apărute sub numele lui îi aparțin cu adevărat și cîte, în schimb, constituie o reelaborare a manuscriselor altora sau a unor subiecte vechi?). Citindu-le, e greu să le recunoști trăsăturile tipice, adesea legate de contingențe pe atunci vitale pentru public. Prezentarea scenică aduce unele clarificări. Pe planul structurii și al conținutului, vedem vechile canavale ale *Commediei dell'Arte* îmbogățindu-se cu două elemente fundamentale: parodia (în general a operelor și a baletelor care se dădeau la teatrul San Carlo) și aluziile de actualitate, luate din cronică factelor diverse și deci deosebit de înțepătoare (de pildă, lovitura de tun de la amiază, calea ferată, loto, funicularul: cu un Pulcinella mereu diferit ca fire și ocupații).

Palomella zompa e vola (1872) reprezentată pentru inaugurarea teatrului « San Ferdinando »¹, cu o strălucită punere în scenă de Eduardo de Filippo care juca rolul lui Pulcinella, marchează trecerea de la formele teatrale de amprentă goldoniană, derivate din *Commedia dell'Arte*, la « sceneggiata »² și la revista de astăzi. Un cîntec popular cu același titlu revine des în spectacol, ca un leitmotiv cînd glumeț, cînd sentimental.

¹ Vechi teatru din Neapole reconstruit în 1954 de Eduardo de Filippo

² Spectacol napolitan ale cărui caracteristici vor fi explicate mai departe

Intriga, pur convențională, n-are multă importanță. În schimb se percepe coloritul epocii: se recunoaște atît în elogiul burgheziei înstărite, în dauna aristocrației (temă existentă și la Goldoni), cît și în ciudata înfățișare pe care o capătă mitul american. Un accent de mîhnire transpare cînd se pomenește de nevoia de a emigra în America pentru a scăpa de sărăcie, iar emigranții se înapoiază de acolo și mai săraci, dar, printr-un sarcasm involuntar al intrigii, apar deghizați în prinți și amirali plini de dolari. Gărzile personale mărșăluiesc cu o lampă fixată la pălărie în chip de cozoroc: puterea și extravaganța marii Americi. Un ultim ecou al « turcismelor » la modă în piesele din secolul al XVIII-lea și începutul celui următor, își face apariția cu o fanfară care-l introduce pe amiralul american și o odaliscă adusă să-l desfete. Diferitele elemente spectaculare sînt justificate și contopite, corespunzînd gustului popular transformat abil de interpret, oferă variații de izbitură imaginație comică. O bună parte din caractere sînt tradiționale: îndrăgostiții din *Commedia dell'Arte*, profesorul de muzică din opera bufă, lăudărosul (căpitanul de altă dată), cameriste drept Colombine, Măști limitate la o aluzie, repetată la nesfîrșit (*don Languidezza*). *Donna Gigia*, înfumurata aristocrată, are o virulență grotescă. *O'zi Peppe* și *Menella*, cei doi frați zdrențăroși, aduc ironia mizeriei. *Palummella* și fratele său *Rivelli*, cei doi cîntăreți populari, sînt reali și zugrăviți după natură, ca și copilul (*Trummunciello*), pentru prima dată ridicat la un rol determinant în scenele lui. *Felice Sciosciamocca* personifică pe tînărul de familie bună, blazat și stricat, Mască creată de *Petito* pentru debutantul *Scarpetta*, în numele burgheziei ajunsă atunci în primele rînduri. Prin *Petito* și autorul lui, *Pasquale Altavilla*, *Pulcinella* tinde să devină un personaj schimbător de la o dată la alta. Aici, *Pulcinella* nu este indispensabil pentru acțiune, ci pentru comedie. Este corul, *speaker*-ul, *deus-ex-machina*, cel ce trage sforile, teza însăși a piesei, conducătorul cadrilului final.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea, pe scena italiană, cel mai semnificativ exemplu de reprezentare comică, în care mediul și caracterele se contopesc după tradiție într-o perspectivă cînd satirică și cînd patetică, se găsește în piesele lui *E d u a r d o S c a r p e t t a* (1853—1925), urmaș al ultimului *Pulcinella*, *Antonio* *Petito* — căruia îi fusese discipol preferat — și favorit al publicului napolitan.

Scarpetta s-a văzut pus în situația de a-și reinnoi repertoriul ținînd seama în primul rînd de exigențele succesului său

personal. A încercat mai întâi să și-l elaboreze singur și avem în *Miseria e nobiltà* (Mizerie și noblețe, 1877) exemplul poate cel mai reușit: o originală inventivitate comică se împletește cu o spirituală observare a caracteristicilor și a înclinațiilor de clasă. Este farsa foamei, adevărată protagonistă, ca în primele comedii ale lui Chaplin. Ba chiar a crîncenei bătălii împotriva foamei, învinsă după multe și grele vicisitudini, cu avînt eroic. Foamea *perennis*, înflorită cu comicării, pantomime, subînțeleșuri; în fața căreia omul are curajul să zîmbească, luminîndu-se la față, știind să glumească cum se cuvine pe socoteala propriilor lui neazuri. Este tradiția bufoneriei, cu o nouă conștiință a evenimentelor. Gluma foamei devine obsedantă, iar obișnuita rezolvare de comedie ascunde o amărăciune adîncă, un scepticism dureros. Dincolo de formele convenționale și de intrigile de gen, se întrezărește, în *Mizerie și noblețe* o semnificație istorică, iar în personajele flămînde o epopee a cotidianului.

Vîna creatoare i s-a epuizat însă curînd, așa că Scarpetta s-a apucat să adapteze repertoriul comic francez, transplantîndu-l în atmosfera de la Neapole și traducîndu-l cu vervă în dialect napolitan. În cursul adaptărilor intervin adesea observații și personaje copiate după realitatea napolitană. Prelucrarea depășește originalul. Tipică în această privință este comedia *Tre calzoni fortunati* (Trei pantaloni norocoși), reprezentată din nou recent de Eduardo de Filippo.

Comedia pleacă de la schema de tip arlechinesc a norocului care se abate tocmai acolo unde apasă mai greu condiția, sau mai bine zis, mizeria socială. Pretextul farsei banale de origine franceză a trecut mai întâi prin mîna lui Scarpetta, iar acum a lui Eduardo de Filippo. Cînd o vezi jucată, nu te mai gîndești la sărăcia intrinsecă a textului, ci la eposul foamei, pe care Eduardo și tovarășii săi izbutesc să-l contureze cu mare simplitate de mijloace, făcîndu-l mult mai grăitor decît un text de revendicare revoluționară. Măturătorii în grevă pentru a obține un spor de cinci lire pe zi, piinișoara smulsă din gură-n gură, piața din Neapole unde personajele vin să-și compare foamea și mizeria, fiecare lăudîndu-se cu motivele lui, oferă tablouri vii, în culori aprinse și viguroase, cu atît mai mișcătoare cu cît episoadele sînt redade prin mijloace mai comice, ba chiar, tocmai din cauza acestei pudori discrete. Astfel, în mod cu totul neprevăzut, secolul al XIX-lea italian își pune amprenta și seva într-un Paris cu trăsături napolitane și extravertit cu veselie.

La capătul lungii parabole a lui Pulcinella, figura lui a evoluat către o figură nouă, vastă și aprofundată analiză a poporului său și a dramei acestuia, cu un umor care nu mai este bufonerie și pe care Raffaele Viviani (1888—1950) o elaborează și o dezvoltă cu mare bogăție de elemente în ampla și desăvârșita sa reprezentare teatrală a unei « comedii umane » la Neapole.

Așa cum Goldoni zugrăvește situațiile sociale care aveau să ducă la Revoluția franceză și la Risorgimento, tot astfel și Raffaele Viviani aduce un ecou deosebit de viu și impresionant al marilor mișcări sociale de care nu are cunoștință, dar care se desfășoară paralel cu opera sa. Transpare în ea, cu efect scenic nemijlocit, agitația claselor și tulburarea raporturilor de producție.

Cu toate acestea, la Raffaele Viviani analiza și discernământul critic au întârziat să se arate; poate că apariția lui — și chiar limbajul lui — provin din adâncuri mai îndepărtate și necunoscute; ele păstrează o anumită vigoare aspră, mai greu accesibilă. Este oare posibilă o analiză a teatrului său, acum când sîntem departe în timp și în amintire de viața scenică pe care i-o insufla creatorul lui, într-un fel socotit inegalabil? Se poate oare exercita judecata critică asupra unei opere care-și dobîndește adevăratul aspect numai realizată la rampă, și pe care nu va mai putea să-l atingă ca atunci cînd era interpretată de autorul ei? Avem o lacună de încadrare critică ce nu va mai fi niciodată umplută, chiar dacă va veni timpul — cu acea sită a anilor pe care e logic s-o așteptăm — cînd operele lui Viviani vor începe din nou să circule normal pe scenele italiene, și li se va acorda în teatrul italian al secolului nostru locul care, de pildă, li se recunoaște astăzi în unanimitate lui Belli și lui Porta în poezia italiană din secolul trecut. Ca să continuăm comparația (numai cu scopul de a lămuri anumite raporturi), între Leopardi și cei doi mari poeți dialectali din secolul al XIX-lea există o interdependență istorică asemănătoare celei existente între Pirandello și Viviani în teatrul italian; interdependență pe care, deocamdată, simplificînd și schematizînd, o putem numi de clasă. Raportului aristocrație — burghezie din secolul trecut, mai cu seamă în prima lui jumătate, îi corespunde într-adevăr un raport burghezie — pătură populară, cu alte cuvinte Pirandello-Viviani. Și, după cum

Leopardi îmbrățișează o bună parte din exigențele istorice ale burgheziei risorgimentale, așa și Pirandello, în evocarea umoristică și idilică a țăranului sicilian, îi precizează trăsăturile și psihologia pozitivă, sentimentul lui voios și activ de viață. Raffaele Viviani marchează în acest sens o etapă hotărâtoare în istoria teatrului italian: pentru prima oară (fapt datorat unei concordanțe istorice) avem raportul direct al creației populare.

Temele spectacolului popular au fost întotdeauna prezente în cele mai bogate manifestări spectaculare din istoria italiană, în Reprezentările Sacre ca și în Commedia dell'Arte (au demonstrat-o clar specialiști ca Alessandro d'Ancona, Vincenzo de Bartholomaeis, Anton Giulio Bragaglia, Paolo Toschi) și în producția veristă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Formele populare de spectacol au furnizat o inspirație directă: dar nu ajunseseră niciodată la o răspîndire și la o expresie națională. Se concretizaseră în opere teatrale propriu-zise, realizate din punct de vedere artistic doar prin mijlocirea unor elemente care, sprijinindu-se pe cultura umanistă, puteau să le preia și să le îmbrace într-o formă de reprezentare artistică: de la Jacopone da Todi la Goldoni și Verga.

Cu Raffaele Viviani se fac pași hotărâtori înainte față de *mariazi* și de farsele companiei Rozzi. Tot ce constituia pe atunci un element secundar, furnizînd doar puncte de plecare, indicînd orientări și forme izvorîte direct din experiențele zilnice ale luptei pentru viață, se situează acum în centrul vieții culturale: devine un exponent al ei de avangardă (chiar și formal). Modalitățile de exprimare printr-o comunicare directă cu publicul, care provin din forme rituale și populare și își găsesc apoi în elementele culte cei mai buni interpreți (de la « cînturi » se ajunge la Pulci, la Boiardo, la Ariosto, care transfigurează materia și o modelează dînd o nouă viață cadrului), acum pot îndeplini acest proces chiar în sînul lor și în mod unitar: de la exprimarea nemișcătoare, care înseamnă pur și simplu satisfacerea unei nevoi psihologice — tipică e cançoneta — și care ține deci de manifestările unei comunități, mai cu seamă cînd se transformă în spectacol, se poate ajunge la exprimarea artistică matură, care dobîndește o semnificație istorică. Raffaele Viviani, prin viața și opera sa, a deschis un drum care devine indiciul unei situații de unde pornesc noi și vaste perspective.

În piesele lui Viviani cîntecul are aceeași funcție de culme, de vîrf în desfășurarea parabolei dramatice, pe care o va

căpăta mai târziu la Brecht. În vreme ce la Brecht această soluție — care este printre cele mai autentic inovatoare ale teatrului său — oglindește exigențele unei mature civilizații și conștiințe teatrale, la Viviani provine dintr-o instinctivă și adîncă cunoaștere a sufletului spectatorului, îndeosebi a spectatorului napolitan, a exigențelor viziunii lui teatrale, a posibilităților pe care el — ca autor — și le oferea sie-și ca interpret. Încă de la primele experiențe, Viviani știa cît de mult contribuie cîntecul la sugestie și la emoție, cum poate să ducă jocul scenic la culmea lui expresivă (psihologic, cîntul izvorăște tocmai dintr-o recitare « pe portativ »).

După tradiția obișnuită în teatrul italian, Viviani s-a născut, am putea zice, pe podiumul scenei, pe minuscula scenă de la « Opera dei Pupi »¹, care la Neapole, ca și în Sicilia, constituie leagănul emoțiilor teatrale, oferă germenii teatralității însăși, așa cum este ea concepută de public și deci satisfăcută pe scenă (căci pentru teatrul de marionete ca și pentru Viviani, esențială este în primul rînd întîlnirea cu publicul, activitatea lor avînd un rost, întrucît corespunde acelor exigențe). Și astăzi se mai reprezintă cu marionete povești cu bandiți și cu *guappi*². În adolescența lui Viviani erau cît se poate de actuale și păreau să găsească la teatrul « San Ferdinando » un ecou solemn și maiestuos în arta lui Federico Stella (Giovanni Grasso fusese și el un păpușar care, trebuind să înlocuiască pe scenă păpușa cu persoana lui, își găsise forma cea mai directă și atrăgătoare de viață scenică). *Guapperia* va constitui o temă fundamentală a viziunii lui despre lume, legată de un sentiment de dreptate și de moralitate lăuntrică ce nu poate să nu izbucnească din psihologia frămîntată și zadarnic violentă a unui *guappo*. Întîlnirea cu experiența varietelului și nonconformismul său, vigoarea lui umoristică făcută din redarea prin mijloace de parodie a actualității picante, determină acest gen nou de teatru, care atunci a fost adesea luat drept pretext fără mare pondere pentru arta lui Viviani actorul. Era însă o interpretare cu totul nouă și îndrăzneță a realității înconjurătoare, un mod revoluționar de a folosi instrumentele învechite ale activității teatrale, în această muncă de cercetare și de zugrăvire, în această spectroscopie desăvîrșită a realității istorice a orașului său, în fiecare strat al

¹ Teatrul de marionete

² *Guappo*, termen dialectal desemnînd un fel de haiduc citadin, de bandit care-i terorizează pe bogătași și impilatori, făcînd singur dreptate prin violență

lui, pentru fiecare profesie, prin fiecare nouă versiune a sentimentelor lui. Atît în forma reprezentărilor sale, cît și în deducțiile sociale formulate de personaje și în redarea psihologică a frămîntărilor lor ascunse, Viviani aduce, fără să-și dea seama, soluții de avangardă, deschide drumuri noi pentru opera de artă, acele drumuri cerute de momentul istoric, și pe care astăzi, noile generații vor trebui să le recunoască drept necesare.

Vocația lui Viviani se ivește în împrejurări întîmplătoare. Se formează meșteșugărește, din nevoia de a-și procura material nou pentru scenă. Lui Viviani îi plăcea și, firește, îi convenea să-și fabrice un repertoriu propriu; îl elaborează pe măsură ce trupa lui are nevoie să-l reprezinte și să-l înnoiască. Plecînd de la simplul expedient scenic și practic de a introduce cîntece, ale lui sau ale altora, observă că expedientul prezintă și în ochii lui și în ochii publicului un interes neașteptat. Ceea ce în teatrul său de varietăți constituia un element răzleț, cu aspecte felurite și fragmentare, căpăta o alură unitară și coerentă, profitînd de cadrul de care dispunea, devenea mijloc — prin cînt, prin tipul zugrăvit, prin sceneta comică adesea în «duet» — pentru a cerceta realitatea mediului asupra căruia se oprise dorința lui de reprezentare scenică, dictată cu precădere de faptul că participa sau participase la ea în viața de toate zilele. Ritmul de creație este în primii ani, prin forța lucrurilor, obositor, dictat probabil de necesități tangențiale, de dorința și de nevoia de a se afirma în fața publicului, cu alte cuvinte de grija pîinii de toate zilele. Este pur și simplu o muncă de care nu se poate lipsi, și în care nu contează atît ambițiile cît succesul practic, necesar pentru a-și susține familia, tovarășii de artă. Anii cei mai fericiți sînt cei dintre 1918 și 1924, cînd, depășind faza încercării cu *Il vicoło* (Ulicioara), la începutul lui 1918 Viviani înțelege că are acum deplină posibilitate de a se exprima, și se aventurează în domeniul tainic al teatrului propriu-zis — cum avea să facă mai tîrziu și Petrolini — cu toate temele ce îi răsar în minte din experiențele lui de viață.

La Goldoni prevalează la început instinctul teatral, meseria lui de poet al trupei, dorința de a inventa subiecte scenice, de a le face variate și spirituale. Însăși reforma de care se ocupă, și în care va da exemple perfecte, pornește de la premisa de a renova materialul dramatic pentru a oferi publicului noi subiecte de amuzament, noi curiozități, un nou interes teatral. La Viviani scopurile sînt de același gen, dar poartă

în ele idei din experiența naturalistă, romanul-foileton al lui Mastriani, ca și vibrantul reportaj al Matildei Serao. Așadar, producția teatrală se ghidează la el și după acel peisagism social din care «comedia umană» a lui Balzac își făcuse un instrument de mare vigoare și bogăție de descriere. Viviani pornește spontan la investigație, ajunge treptat să examineze diferitele medii, să le lumineze în virtutea diferitelor profesii, astfel încît Neapole găsește în opera lui o toponimie documentară în care fidelitatea față de tipul real nu împiedică de fel evidența artistică pe scenă: ba chiar cele două exigențe se contopesc.

Într-o producție atît de vastă—se ridică la circa șaptezeci de piese— se găsesc cele mai felurite niveluri de realizare, chiar dacă intențiile rămîn în esență neschimbate pînă la operele postume. Preocuparea pentru mecanismul teatral, necesitățile imperioase ale scenei, fac ca Viviani să recurgă uneori la o convenție proprie, ori să nu se simtă inspirat, ori să vrea să pătrundă într-un mediu în care nu are o experiență directă și aprofundată. Atunci se întoarce la procedeul de schițare din «sceneggiata» (spectacol napolitan unde elementele cîntecului furnizează pretextul unei acțiuni dramatice) cu colorit tare și efect sigur și imediat asupra publicului, dar care se șterge foarte curînd. Acesta este de altfel un fenomen normal la toți autorii-actori, sau care au lucrat în contact strîns cu activitatea teatrală, de la Lope de Vega la Goldoni.

În calea străbătută de piesele lui Viviani se observă că cea mai mare parte au fost scrise între anii 1917—1924. După aceea intervin două evenimente care le schimbă ritmul: afirmarea regimului fascist (care la început fusese socotit un fenomen trecător) și marele succes al lui Viviani ca actor, împreună cu trupa sa. Era firesc ca Viviani, depășind stadiul de ucenicie obișnuită la începutul oricărei activități și în timpul căreia numele artistului se răspîndește în public prin acel ceva ce constituie «chemarea» lui (adică elementul de notorietate care atrage publicul la spectacolele sale), să se afle într-o dilemă intimă, așa cum se întîmplă oricui în stadiul psihologic în care afirmarea duce la solitudine.

Cînd vine succesul, artistul se surprinde privind-se în oglindă și nemaîștiind încotro s-o apuce: se încurcă singur cînd se gîndește la asta. Începe să țină la tendințele sale, alunecă spre manieră, pentru că o socotește aprobată de toți și deci meritorie. Totuși, dacă atmosfera este favorabilă, chiar

dacă ar cădea în această capcană, se mai poate ridica, izbutește să nu se lase prins și înăbușit de aceste pericole, ci să meargă spre maturitate și noi dezvoltări. La aceeași cotitură ajunge Pirandello în aceiași ani, firește din cu totul altă direcție. Viviani mai are încă zece ani — din 1924 pînă în jurul lui 1936 — de exhibiții teatrale strălucite, producția lui se îmbogățește cu încă o dată atîtea lucrări cîte scrisese în prima perioadă și ajunge la realizări de mare puritate și adîncime poetică, de pildă în elegia sfișietoare din *Musica di ciechi* (Muzică de orbi, 1926). Dar, în ansamblu, opera lui nu ajunge la o renovare, nu-și găsește posibilitățile de dezvoltare, fiindcă dă greș cu încercarea — de altfel prea plină de renunțări — de a dobîndi o faimă națională prin abandonarea formulelor lui tipice pentru a se insera în tradiția dramatică italiană (deși rămînînd ancorat în dialect). La aceasta îl împingeau, în primul rînd, directivele culturale ale regimului fascist, cu criterii retrograde în dauna autenticității. Cu încetul și pe nesimțite Viviani era înăbușit, fără să-și poată da seama de ceea ce i se întîmpla. După ultimul război mondial a compus, cu fiul său Vittorio, *I dieci comandamenti* (Cele zece porunci), o încercare generoasă de a dezvălui situația psihologică din Neapole în urma războiului; piesa are momente reușite și scene convingătoare prin caracterizarea umoristică și plină de fantezie a actualității, dar nu se concretizează tot timpul într-o formă funcțională teatral. Culegerea de poezii ale lui Viviani, publicată recent de Vasco Pratolini și Paolo Ricci, sugerează o remarcă ce-și are semnificația ei. Vîna poetică a lui Viviani nu scade niciodată, pînă la capătul vieții, nici în clipele cele mai grele; și este lucru știut că mare parte din poeziile lui nu sînt decît cîntece intercalate în piese, chiar și în ultimele. De aceea unele lucrări teatrale ale sale produc decepție ca formă și ca psihologie a personajelor, dar cuprind admirabile pasaje lirice: de pildă în *Cele zece porunci* și *La camminata* (Plimbarea). Aceasta lămurește pe de o parte starea de spirit și de libertate lăuntrică cu care Viviani putea să-și compună cîntecele (muzica era tot de el: alt element esențial pentru a-i înțelege arta) și dificultățile pe care le întîmpina în general ca dramaturg (Viviani se simțea liber în sinea lui ca poet, dar stînjenit în sarcina lui de dramaturg, de a trebui să înfrunte publicul în acea situație istorică, cu grelele dificultăți practice care se iveau). Pe de altă parte arată cît de treze îi erau inima și mintea, pînă la ultimele chinuri ale bolii, și cît de prinse de grija, de necesitatea de a-și

continua munca, de a pune în lumină lumea al cărei exponent era. Tatăl lui Raffaele Viviani fusese un costumier de teatru, care din cînd în cînd încerca să ia în antrepriză săli și să organizeze spectacole pe socoteala lui. Micul Raffaele a urcat pe scenă la numai patru ani și jumătate, înlocuind într-un spectacol de varietăți pe un cîntăreț de canțonete care lipsea. În anul următor a debutat într-o piesă, la teatrul « Masaniello », administrat de tatăl său, deschis cu o dramă inspirată din viața eroului popular care cu două secole înainte condusesese insurecția din Neapole. Timp de cîțiva ani, Raffaele și sora sa, Luisella, au mai apărut pe scenă cu duete și canțonete, dar în chip ocazional. La doisprezece ani a rămas orfan și a trebuit să-și câștige din greu viața cu meseria lui. Era încă analfabet. Dar știa să observe cu perspicacitate lumea în care trăia și lupta, să prezinte fără nici un fel de intermediari experiențele lui de viață prin experiențele de exprimare scenică, în mijlocul cărora se născuse și se formase. Această stare de fapt este fundamentală pentru a înțelege libertatea lăuntrică reală a operei sale, care a rămas nealterată o perioadă îndelungată și fecundă.

La paisprezece ani apare în *intermezzi comici* ai unui circ, interpretînd *La canzone di Zeza*, element de bază al elaborărilor spectaculare napolitane. La cincisprezece ani se afirmă creînd personajul lui *Scugnizzo*, conturat de lirica narativă a poetului dialectal Giovanni Capurro, cu muzica de Bon-giovanni. Cu aceasta începe o serie de creații personale. Compune cuvintele și melodia prin care zugrăvește de fiecare dată un personaj, un tip. Trebuie ținut seama că a fost îndrumat pe această cale de varietelul napolitan de la începutul secolului, în care triumfa Maldacea, celebru « macchiettista », adică interpret pe scenă al figurilor comice create de poeți Ferdinando Russo și Giovanni Capurro, de umoriștii Ugo Ricci și Pasquale Cinquegrane. Raffaele Viviani, a cărui mască facială era nu numai extrem de mobilă, dar avea și un vădit substrat dramatic (oglindea suferințelor poporului napolitan), a dezvoltat genul într-o direcție grotescă, contopind comicul și tragicul. Sînt anii cînd canțoneta napolitană ia cel mai mare avînt, pe urmele vechii ei tradiții. Raffaele Viviani ocolește instinctiv patetismul ei ieftin, dar se folosește de facultatea ei reprezentativă înnăscută. Vreme de vreo zece ani, trecînd prin alte experiențe grele, Viviani se bucură de succese tot mai mari în lumea și în arta varietelului.

În 1917, după înfrîngerea de la Caporetto ¹, guvernul ordonă închiderea teatrelor de varieteu. Diferite trupe napolitane, printre care Cafiero-Fumo, cu Enzo Lucio Murolo ca autor, și aceea a lui Viviani, își transformă spectacolul de varieteu într-un spectacol de gen nou, în care cîntecele și « macchietele » se inserează într-un subiect dramatic propriu-zis, scris în proză. La început, intervențiile acestea în cursul acțiunii dramatice sînt numeroase, se folosesc de surse muzicale felurite și autonome. Apoi ia naștere « sceneggiata », compunere teatrală care pornește de la un singur cîntec cu caracter narativ, ca *frottola* medievală, căreia îi dezvoltă elementele și personajele. În acest gen devine maestru Libero Bovio. Dar Viviani se îndreaptă către alte țeluri. Piesa cu care a debutat în 24 decembrie 1917 la teatrul « Umberto », *O'vico* (Ulicioara), conținea premise destinate să ajungă la dezvoltări ample în anii următori. *O'vico* descrie într-o succesiune de scene figurile unei străduțe napolitane: cămătarul și *guappii* care-i dau tîrcoale, un cizmar în mizerie, a cărui nevastă joacă la loto, limonagiul și coafeza care trag nădejde să se căsătorească într-o bună zi (cînd vor avea mijloacele), un vînzător de ziare grozav de guraliv, un biet chelner de cafenea măruntă. Printre ei se strecoară necunoscutul, client econom al barului, spectator burghez picat pe neașteptate în mijlocul lor și care s-ar putea să vină din nordul țării. Asupra lui se năpustesc reacțiile cele mai zgomotoase. Fiecare tip își are drama lui, care adesea, sub un surîs ironic, este inhibată, înăbușită de o mihnire fără leac. În vreme ce se înlănțuie acțiunile scurte, iar cîntecul le contopește, se pregătește ciocnirea hotărîtoare și e gata să înceapă un duel de mahala între doi *guappi* care și-o dispută pe « maista ». Deodată izbucnesc urlete de bucurie: nevasta cizmarului a cîștigat lozul cel mare ! Și cîștigul la loto blochează în chip grotesc climatul de tensiune tragică.

Este evidentă inspirația din « macchietele » cîntate cu care Viviani ajunsese celebru în toată Italia. Dar avem de-a face cu o dezvoltare autentică, ce depășește tradiționala schiță regionalistă, pentru a deveni o viziune plină de viață a sufletului omenesc într-o lume cu furtunoase vicisitudini lăuntrice. Echilibrul acestei fresce limpezi este armonios pentru că fiecare parte a ei joacă un rol funcțional în compoziție. Versurile, cu ariditatea lor sarcastică și amară, sînt pline de adevăruri omenești, cotidiene, indiscutabile, deși ascunse. Crîmpeie

¹ Locul unei bătălii celebre cîștigată de armatele austro-ungare

autentice de viață, pe care muzica le subliniază cu melancolie. Încurajat de primul succes, Viviani dă dovadă în 1918 de o excepțională fecunditate creatoare. Conștiincios și îndrăgostit atît în munca de autor cît și în munca de interpret și regizor, el pornește pe noul drum fără șovăieli, urmat de un grup de actori credincioși. Prezintă o serie de piese într-un act. *Via Toledo di notte* (Strada Toledo noaptea), *Piazza ferrovia* (Piața gării), *Borgo S. Antonio* (Surburbia S. Antonio), *Via Partenope* (Strada Partenope), *Scalo marittimo* (Escală maritimă), *Porta Capuana*, *Piazza Municipio* (Piața primăriei), *Osteria di campagna* (Birt de țară). În 1919, *Caffè di notte e di giorno* (Cafeneaua noaptea și ziua), *Marina di Sorrento* (Plaja din Sorrento), *Eden Teatro*, *Lo sposalizio* (Nunta), *S. Lucia nova*, *Festa di Piedigrotta* (Sărbătoarea Piedigrotta)¹, *Campagna napoletana* (Sate napolitane). Ciclul se încheie în 1920 cu un act glumeț, autobiografic, în care apare autorul însuși ca personaj. Raffaele Viviani îl interpretează pe Raffaele Viviani, așa cum era cu zece ani în urmă: *La bohème di Viviani* (Boema lui Viviani). Aici el depășește cadrul farsei, printr-o concepție mai liberă, mai pătrunzătoare și totodată mai amară, care amintește de *Impromptu de Versailles* a lui Molière. Predomină linia teatralității.

Alături de nevoia creatoare de a interpreta viața poporului său, Viviani aduce adesea, ca temă secundară, pretextul teatral agreabil. După cum se poate vedea din titluri, el surprinde aspectele cele mai dramatice din orașul său și le reprezintă într-o frescă de ansamblu, unde, în fiecare individ se reliefează un moment tragic intim. Pentru fiecare mediu, pentru fiecare grup social, Viviani descrie personajele caracteristice care îl compun, într-o perspectivă dramatică ce se sprijină mereu pe aparențe deliberat comice, pentru a ajunge la o esență făcută din durere și suferință. Primele piese într-un act, cele din 1918, se mărginesc să zugrăvească feluritele elemente ale cadrului fix. Dezvoltarea lor, am zice soarta lor, este încă liniștită, adică nu depășește învelișul acestuia. Acțiunea se reduce la un conflict de fapt divers. În *Escală maritimă*, drama emigranților, lumea măruntă care îi exploatează. Din rada de la Immacolatella, vaporul pleacă fără Mincuccio, care întîrziase pe mal, atras de jocul de cărți, și astfel este despărțit de mama lui, Gemmina. În *Suburbia*

¹ Sărbătoare populară napolitană de Sfinta Maria Mică, celebrată la biserica cu același nume de la poalele unei coline

S. Antonio, un *guappo* părăsit de nevastă hotărâște să-și aleagă altă tovarășă de viață. Ca fundal, cartierul care pregătește o serbare religioasă. În *Piața primăriei*, muncitorul Pascalino îl împușcă pe șeful lui de atelier care îi ademenea soția. În *Porta Capuana*, o femeie îndrăgostită și geloasă este omorâtă de soțul alteia pe care o calomniașe.

În *Strada Toledo noaptea* și în *Birt de țară* (unde reia personaje și compoziții de la varietelul său) evenimentele rămân obișnuite chiar dacă desfășurarea lor este întotdeauna susținută de o atmosferă dramatică și plină de tensiune. În realitate, Viviani le dezvăluie faza critică, un punct culminant ce revelează angoasa vieții personajelor.

În *Birt de țară*, o după-amiază de duminică, aspectul vesel și sărbătoresc al unei cârciumi și al personajelor ei, fapta bună a unui *guappo* care potolește o pereche de îndrăgostiți gata să comită o nebunie.

În *Strada Toledo noaptea*, cheflii și muncitori de noapte, florărese și prostituate, vizitii și plăcintari, înfrățiți printr-o adâncă melancolie.

Cafeneaua noaptea și ziua este descrisă de Viviani cu cîntece, cuplete, rondouri, în tristețea ei intimă. Prin personajele ce se perindă — de la cheflii la muncitorii șomeri care n-au unde să doarmă — vorbește drama unui oraș. Chelnerul Giacomino ne revelează prin activitatea lui figurile și proveniența lor socială.

Creația lui Viviani culminează cu *Nunta*, piesă în două acte. Peppeniello și 'Mmaculatina ar vrea să se căsătorească. Dar soarta nu le-o îngăduie. Boala și sărăcia îi desparte definitiv. 'Mmaculatina se cunună cu un negustor bogat, Vincenzino, și în timpul petrecerii, o petrecere absurdă, inutilă, unde contrabasistul și comediantul Colletta își fac de cap, vine de undeva vestea că Peppeniello este pe moarte. Mireasa aleargă disperată. Mirele rămîne singur, iar contrabasistul, primindu-și răsplata așteptată, pleacă urîndu-i cit mai multe asemenea zile, surd cum fusese la toată tragedia, obsedat doar de grija foamei, a mîncării. Fiecare își are drama lui, constituind laolaltă un ansamblu de realități și destine, de dureri și bucurii. Muzica le ține duioasă tovarășie, iar versurile sînt o clară concluzie lăuntrică, un aspect uman.

Sate napolitane reia, fără ca Viviani să fie conștient de aceasta, filonul rustic al comediei italiene. Dar sugestia arcadică este definitiv abandonată, în favoarea unei referiri directe și de ansamblu la viața din zilele noastre, la detaliile ei mărunte.

Întîmplarea are, ca de obicei, un fir conducător destul de clar, în mod elementar pozitiv: conflictul dintre tată și fiu în privința unei căsătorii de interes. Subiectul oferă prilejul de a prezenta o lume de la țară cu veselia și durerile ei. Viviani ne-o redă cu proșpețime, conturînd diferitele caractere, prin felurite personaje. În același timp creează o unitate prin corurile în care se îmbină spiritul muncii ajuns la tensiunea cea mai înaltă:

*« Glia asta nu-i a noastră
cum i-a noastră roboteala!
Tu, țărane, ești furnică,
dar merinde cin'ți-o da?
Doar cîntînd găsim putere
Să ne ducem astă cruce!
Da' cine ne-aude glasul
cînd se pierde-n timp așa? »*

Sărbătoarea Piedigrotta este doar un tablou: un tablou dens și variat, scripitor prin bogăția culorilor, a limbajului, a sunetelor.

În acest prim val creator, predominarea inițială a aspectului de ansamblu (prin care de altfel s-a putut dezvolta spiritul dramatic) a fost înlocuită printr-un echilibru între grup și cadru, între individ și grup.

Această soluție atît de simplă încît putea să pară simplistă, devine fundamentală scenic, rezolvă în mod coerent impasul în care se afla de mult spectacolul teatral, îmbogățindu-l cu mijloace și fantezie care îl fac corespunzător epocii lui, noilor expresii ale civilizației, dîndu-i totodată acel substrat ce ocupă acum primul loc și care rezultă din experiențele de viață și de spectacol ale lumii populare. Expedientul profesional devine o revoluție artistică, în forme și conținuturi cu totul noi, tocmai fiindcă pentru prima oară, sub imboldul unor circumstanțe istorice — renunțarea, ba chiar răzvrătirea față de starea subalternă la care clasele populare se credeau pînă atunci condamnate pe veci — autorul însuși își afirmă propria lui viziune, independentă de orice dorință de a imita clasele dominante.

Este o viziune care, deși se desfășoară teatral cu o autentică seninătate, cuprinde totuși, în străfundul ei, o severitate mustrătoare, devine glasul unei conștiințe ce se creează, deci a unei autonomii în formare. Din manifestarea acestei personalități, răzbate însăși speranța unei eliberări ca expresie a unei noi

stări sufletești care pătrunde în păturile populare, deci o lentă dar decisivă transformare istorică.

Între anii 1921 și 1926, creația lui Viviani se concentrează asupra personajului ca individualitate, dar și ca expresie a unui mediu, a unei lumi, a unei condiții. Chiar titlurile pieselor pun de cele mai multe ori accentul pe acest raport fundamental: *Circo equestre Sgueglia* (Cercul ecvestru Sgueglia, 1921), *Fatto di cronaca* (Fapt divers, 1922), *Pescatori* (Pescarii, 1924), *La figliata* (1924), *Zingari* (Țigani, 1926), *Morte di Carnevale* (Moarte de carnaval, 1926), *Guappo di cartone* (Guappo de carton, 1932). Sînt lumi destul de apropiate de experiența lui Viviani și în raport direct cu viața lui cotidiană. Cînd vorbește de lumea lui, de mediul popular în care s-a născut și a crescut, Viviani se referă la evenimente care l-au izbit tulburîndu-i echilibrul aparent. Așa sînt: *Fapt divers*, *La figliata* și mai tîrziu *Guappo di cartone*. Această atitudine a sa fundamentală se va menține pînă la ultima lucrare, pe care Viviani a compus-o singur, și care n-a fost niciodată reprezentată: *Muratori* (Zidarii, 1942).

Perioada centrală a activității lui corespunde cu propagarea succesului său în toată Italia, și cu compunerea pieselor în trei acte. Viviani avea evident puțința să-și gîndească și să-și pregătească mai pe-ndelete spectacolele, să-și dezvolte teme. După 1930 urmează o fază de scădere, uneori de cedare la formulele burgheze ale comediei dialectale. Viviani continuă să scrie și să joace și obține mereu rezultate vii și desăvîrșite din punct de vedere teatral, dar în unele cazuri teme se repetă, se banalizează, uneori se întunecă în renunțări, alteori se îndreaptă spre soluții ieftine, care țin de o viziune paternalistă — pe atunci destul de răspîndită — a lumii sale.

La acest declin, de altfel inevitabil, contribuie o serie de factori. Ajuns la succes, Viviani se depărtează, prin forța lucrurilor, de lumea lui. De altfel era destul de problematic să poată ajunge la o dezvoltare ulterioară a dramei sale intime așa cum o formulase. Nu întîmplător se ivea o nouă condiție istorică, aceea a fascismului, îndreptată tocmai spre înăbușirea avînturilor și aspirațiilor claselor populare în numele cărora vorbea Viviani. El s-a văzut astfel privit cu ostilitate și neîncredere de către autoritățile oficiale care controlau viața teatrului. În același timp, publicul, îndrumat către alte direcții, începea să se sature de genul lui și mai cu seamă de dificultatea lui de a ajunge la noi orizonturi. În tot cursul vieții, autorul a fost aproape mereu confundat cu actorul, iar publi-

cul, oprindu-se la limbajul său, nu înțelegea că viziunea lui despre lume mergea mult mai departe decât înguste hotare naturaliste în care părea închisă comedia italiană din acea vreme, cu tonuri de farsă și ușor patetice (de pildă, în reper-toriul spumos al lui Angelo Musco).

Cercul ecvestru Sgueglia merge pe linia tradițională, mereu animată și electrizată parcă de folosirea unor procedee și exerciții de circ. În plus, traiectoria dramatică se depărtează vădit de tablourile de mediu și de moravuri ale dramaturgiei burgheze, deoarece conturează o nouă solidaritate umană, care se formează în adîncul sufletelor, de la om la om. De aceea personajele biruie prin sentimente osînda lor la starea nenorocită și sumbră la care i-a împins societatea și existența. *Țiganii și Cercul ecvestru Sgueglia* au menirea de a proiecta simbolic în viitor gravitatea tragică a anumitor situații, de a contura deznodămîntul istoric spre care mergeau și spre care mai merg și astăzi. În ele se reflectă sentimentul tragic de neputință care tocmai în anii aceia a paralizat proletariatul italian. Figurile din aceste două piese rămîn la hotarul dintre clasa muncitoare și lumpenproletariat. Ridicarea spre o conștiință de clasă este permanent înfrîntă.

În *Țiganii* e vorba de halucinația unui tînăr țigan oprimat de puterea căpeteniei și constrîns să renunțe la dragoste. Acțiunea, concisă și convulsivă, se desfășoară într-un climat de sentiment primar al magiei, al riscului continuu la care este supusă viața, între pasiuni ardente și ciocniri brutale, între interese și dorinți care se înfruntă. Limbajul, adesea argotic, are o valoare figurativă, reprezintă descărcarea îndelung înăbușită a unor suflete primitive, neobișnuite să se exprime. În *La figliata*, Viviani ajunge de la zugrăvirea ironică și detașată, la o judecată morală directă, care intervine în conflictele intime de fiecare zi. Situația este dintre cele mai simple: un biet om, miop și candid, se însoară cu o femeie care trăiește cu un bărbat însurat cu care rămîne însărcinată. Soțul descoperă întimplător adevărul în toată rușinea și răutatea lui impudică. Îl înhață de gît pe cumătrul care-l înșelase, încercînd zadarnic să-l sugrume. Zdruncinat de agitația lui fizică, își pierde vederea și își strigă cu disperare orbirea. Nu mai vrea să vadă lumea pe care înainte o vedea cu greu, sub vălul de încredere care acum nu-i mai este îngăduit. În umanitatea eroului, Viviani oglindește nenorocirea ce atîrnă deasupra capetelor, generată de nedreptate. Ambiguitatea raportului uman, taina tulbure a sentimentelor, duce la osîndă, și îl

jertfește cu deosebire pe nevinovat, căzut în mrejele instituțiilor umane.

Fapt divers și *Pescarii* abordează prin ciocniri violente și dramatice medii din viața cotidiană, mic-burghez în prima, popular în a doua. Viviani se folosește încă o dată de un conflict cu deznodământ sîngeros pentru a defini o anumită lume, cu suferințele ei permanente sau neașteptate. În *Fapt divers* se reliefează figura unui biet nerod, un nevinovat care după chinuri îndelungi, își înfrînge inhibițiile și izbuteste să dezvăluie adevărul.

Pescarii conturează într-un mediu tipic drama unei iubiri morbide, consecințele ei funeste, prin personaje luate direct dintr-o realitate luminoasă și totodată chinuită, oglindind firea omului pusă în fața pasiunilor lui insurmontabile.

Viviani adoptă un naturalism în genul lui Verga, pentru a-l depăși apoi printr-o alură aspră și vibrantă a acțiunii dramatice, făcînd din personaje figuri vii, condamnate la o suferință și un regret de care nu mai pot scăpa. Dialogul și structura scenică rămîn esențiale, legate de natură, de servitutea impusă de ea, de povara zilnică a muncii.

Moarte de Carnaval și *Guappo de carton* se îndreaptă în schimb spre o semnificație simbolică, tipizantă, unde începe să se arate exigența moralității. Prima evoluează în sens hotărît comic, deși ființele tîrîte de iluzii care se năruie apoi în chip jalnic n-au parte de lumină în viața lor, căci dragostea celor doi tineri este amenințată de bătrînul cămătar hotărît să n-o îngăduie. Interesele pe care sînt bazate raporturile sociale înăbușe posibilitatea unei existențe fericite. Bătrînul cămătar, care părea că a murit, revine să-i hărțuiască ca un coșmar periodic. Comical explodează zgomotos și umilitor în această tragedie intimă.

Guappo de carton marchează cu claritate — poate prea multă — formarea unui proletariat din lumpenproletariatul napolitan. Eroul trăise din violențe, după o lege potrivit căreia posibilitatea de a subsista era îngăduită doar celui mai tare. După ce a stat la pușcărie mai mulți ani, el înțelege necesitatea muncii, bucuria unei familii. Renunță la banditismele lui, pare să devină « de carton »: în realitate a dobîndit însă altă forță și conștiință lăuntrică, și își apără aspirația împotriva oricărei primejdii din afară, a oricărei reveniri neașteptate cu prețul unor grele sacrificii ale orgoliului.

Caracterul central și desfășurarea subiectului au, ca întotdeauna la Viviani, și am spune chiar mai mult ca oricînd, o struc-

tură solidă, într-o frământare intensă. Se simte totuși întrucîtva artificul meseriei, prioritatea scopului asupra naturaleții, chiar și în perfecția desenului, în redarea lui psihologică desăvîrșită și aderentă.

Odată atins acest punct al parabolei, cînd unele elemente expresive tipice s-au transformat într-un cadru obișnuit și pe de altă parte destul de fertil al teatrului dramatic, Viviani continuă să scrie, destul de mult, dar fără să mai poată scăpa de soarta unei treptate involuții. Aceasta se manifestă, uneori, printr-o îmburghezire a concepțiilor (*L'ultimo scugnizzo*, *L'imbroglione onesto*, *La tavola dei poveri*); alteori, prin urmărirea, totuși legitimă, a unui simplu amuzament al publicului, după scheme comice sigure (*Fuori l'autore*, *Putiferio*, *Don Mario Augurio*); sau prin puncte de plecare fericite, care nu izbutesc să ajungă la o dezvoltare de un interes concret, din care cauză, redarea unui mediu sau a unui caracter rămîne scop în sine (*La festa di Montevergine*, *I vecchi di San Gennaro*, *Nullatenenti*, *Padroni di barche*).

În *Mastro di forgia* (Meșterul fierar, 1930) eroul, un fierar aspru, ursuz, generos, iartă trădarea soției, cu delicatețe și duioșie sufletească. Apare nevoia unei morale noi și autentice care s-o rupă limpede cu vechile concepții despre onoare și despre dragoste. Aici acționează un lirism discret, o introspecție subtilă a sufletului popular, cu totul nouă și hotărît dincolo de concepția naturalistă, de primitivismul ei, către o nouă conștiință de clasă și de viață.

DE FILIPPO

Obligația unei forme ideale, trasată de estetizanții de la începutul secolului al XX-lea, a unei semnificații metafizice în scrierile mai mult sau mai puțin clare de după primul război, sînt astăzi înlocuite de E d u a r d o D e F i l i p p o (n. 1900) prin exigența morală, tradusă printr-o analiză a psihologiilor și a caracterelor în cursul evoluției lor. Aceasta se dezvăluie în limbajul direct al conflictelor și al efuziunilor, al dușmăniei și al iubirii, al geloziei și al posesiunii.

Eduardo De Filippo reflectă evoluția istorică, faza ei actuală, marcată prin absorbirea treptată a elementelor populare într-un cadru mic-burghez. Primele lui comedii aduc pe scenă

de preferință personaje din marginea societății, care vor să pătrundă în ea, pentru a redobîndi acel loc la care simt că au dreptul. Ne aflăm în fața unei renunțări morale, determinată de o renunțare istorică, la hotarul raportului dintre proletariat și păturile mijlocii. Experiența teatrală a lui Eduardo Scarpetta a avut asupra lui o influență profundă, dar nu pînă într-atîta încît să altereze autenticitatea portretelor psihologice realizate de Eduardo De Filippo: a pătruns ca o oglindire a exigențelor publicului teatral, care i-a rămas foarte fidel lui Scarpetta. Marele succes al lui Eduardo se datorește tocmai faptului că el reflectă experiențe trăite direct de publicul său și stabilește o comunicare nemijlocită cu el.

Primele lui piese au un caracter picaresc, la granița dintre aventuros și paradoxal.

Încă din 1920, în piesa într-un act *Farmacia di turno* (Farmacia de serviciu), o simplă glumă comică fără pretenții, se remarcă prospețimea imaginației sale și îndeosebi a umorului său, de un gen cu totul particular, mai mult dureros decît amar, grotesc, inclinat spre compătimire. Influența — firească — a lui Scarpetta se resimte numai în privința tehnicii teatrale. Deocamdată, umbra lui Pirandello este departe, chiar dacă piesa *L'abito nuovo* (Haina nouă, 1936) este compusă după o nuvelă a lui. Naturalismul «teatrului de artă» napolitan (Di Giacomo, Murolo, Russo, Bovio) cu patosul său constant, aparține acum unei alte epoci. De asemenea și vioiciunea de reprezentare a lui Costagliola. Eduardo merge către o reprezentare vie și pătrunzătoare a unei anumite lumi. Grija lui este, în primul rînd, să îi descrie situațiile și caracterele. El încearcă treptat și tatonînd cu prudență o discretă interpretare a lor.

Sik-Sik, l'artefice magico (Sik-Sik, meșterul vrăjitor, 1930), *Ditegli sempre di si* (Spuneți-i întotdeauna da, 1932), *Uomo e galantuomo* (Om și galanton, 1933) nu sînt decît niște farse. După toate probabilitățile, compuse în mod improvizat, libere ca formă, cît mai aproape cu putință, în limbajul lor, de viața cotidiană. Ele reflectă intrarea pe scenă și în miezul existenței a celor trei frați De Filippo, care se dăruiesc fertilului joc al imaginației, dragostei lor de viață cu neprevăzăturile ei.

Natale in casa Cupiello (Crăciun în familia Cupiello, 1931) a fost primul mare succes al lui Eduardo ca autor și al celor trei De Filippo ca actori: era, de fapt, un singur act, care și-a găsit o dezvoltare fericită într-un act de introducere, împovărat, în schimb, de un alt act pleonastic ca epilog.

Primele două acte oferă tot ce este mai bun în arta lui Eduardo: reprezintă semnificația și fizionomia lui caracteristică.

Umorul său patetic găsește în aceste personaje, care par atât de familiare autorului lor (se spune că în Luca, Eduardo l-a zugrăvit pe propriul său bunic), un autentic echilibru de exprimare, care-și împrumută mijloacele numai din experiențele lui personale de viață, din darul instinctiv de a aduce existența pe scenă, din concretizarea în reprezentație a unei lumi și a durerilor ei ascunse. Tehnica acestei forme stă în folosirea cuvintelor banale din viața de toate zilele, a înlănțuirii logice de evenimente, prin care se dezvăluie caracterele și crizele grupului familial precum și ale individului, așa cum zeama de lămâie face să devină vizibilă cerneala simpatică. Desfășurarea acțiunii la Eduardo este cea obișnuită; particularitatea lui stă în a revela prin construcția de farsă, coordonatele umane și reale ale personajului, în a-i dezvălui suferința. Aceasta printr-o dezbatere, printr-un conflict între caractere, prin slăbiciunile impuse de viață, printr-o renunțare în care este limpede perpetuarea unei aspirații zdrobite, a unui *presepio*¹ construit cu atîta străduință, pentru a-i auzi apoi inevitabil pe ceilalți spunînd că nu le place. Contrastul dintre năzuința propriului suflet și realitatea deprimantă este redat prin tușe psihologice care, într-o situație catastrofală sub aspect moral, însuflețesc personajele: drama lor izbucnește. *Crăciun în familia Cupiello*: « Luca Cupiello considera lumea ca un fel de jucărie uriașă. Cînd a înțeles că nu se mai putea juca cu ea ca un copil, ci ca un om mare... n-a putut. » Luca Cupiello a glumit și a rîs cu bucuria de la « presepio », pînă cînd a izbucnit zgomotos rușinea și patima fiicei lui. Atunci l-a doborît paralizia, moartea. Candoarea lui Luca Cupiello este grotescă, menită să fie condamnată cu ușurință și distrusă. Și el și alte figuri ale lui Eduardo sînt parcă slabe și dezarmate în fața vieții. Eziți să-i declari vinovați. Au fost tîrîți de ghinion în împrejurările care i-au doborît: mizerie, ignoranță, jucării în mîna unor forțe superioare oamenilor și evenimentelor. Dar nu în așa măsură — și aceasta este parabola — încît să nu poată întrezări o cale de scăpare, un sfîrșit patetic, în care să dăinuiască afectele și sentimentele. În horcăitul agoniei lui Luca Cupiello există și un suflu de iubire.

¹ Reprezentare în miniatură a nașterii lui Isus, cu ieslea, păstorii, vitele și îngerul, care la catolici se aranjează ca un decor sub pomul de Crăciun

Non ti pago! (Nu-ți plătesc!, 1940): construcția teatrală este fără cusur. Efectele ilariante se țin lanț pînă la capăt, cu suspensii și lovituri de teatru, cu izbucniri și acalmii, iar spectatorul nu se poate desprinde de acțiune, captivat fiind de resursele ei comice. Comedia se axează în întregime pe jocul la loto, cu pasionații, victimele și cîștigătorii lui. Găsim, ce e drept, obișnuita intrigă clasică a unei iubiri persecutate, care ajunge la liman după adversitățile cele mai furtunoase. Dar aceasta servește numai drept pretext și devine firul conducător în descrierea adevărată și afectuoasă a patimii pentru loto, care agită și pasionează de multă vreme cele mai felurite straturi ale populației napolitane. Deasupra ei își înalță drepturile și obligațiile, bucuriile și necazurile, o figură caracteristică și de puternic relief a teatrului lui Eduardo: Don Ferdinando Quagliuolo, zis «căpăținosul» din pricina încăpățînării lui absurde, gestionar al unei agenții de loto, urmărit de ghinion și hotărît să înhațe norocul de păr, oriunde s-ar afla. Schema este bogată în resurse. Tratarea ei rămîne realistă, dar argumentată picant cu umor, într-un șir de poante ingenioase. Nimic nu este de prisos, iar unele replici au o incisivitate de proverb.

La Fortuna con l'effe maiuscola (Fortuna cu f mare, 1942), comedie de Curcio și Eduardo, este caracterizată printr-o tensiune lăuntrică. S-ar putea constata, de fapt, o lipsă de structură și un convenționalism, atît al situațiilor cît și al caracterelor. Este o farsă tipică de gen italianesc, construită pe circumstanțe artificioase, prin coincidențe care dau de gîndit. Personajele sînt mai mult schițate și corespund și ele unor scheme vechi, fără nici o îndoială de tip pulcinellesc. Dar piesa aduce la rampă un subiect pe care teatrul l-a abordat foarte rar, deși ocupă pentru mulți un loc predominant: foamea. Este o mică epopee a foamei și a frigului, care amintește de primele filme ale lui Chaplin, dar avînd trăsăturile ei proprii, izvorîte dintr-o strîmbătură grotescă, ce ascunde orice patos și se leagă de atitudinea «obiectivă», adică fără compătими, a Măștii.

Pasquale Lojaco, omul în luptă cu fantomele (din *Questi fantasmii*), este și el persecutat de soartă; dar nu înțelege să-i cedeze. Necazurile sporesc, oamenii care-l înconjoară se îndîrjesc împotriva lui, se trezește cufundat în vicisitudini haotice și nebunești, se năruie orice punct de sprijin și orice rațiune de viață, rușinea și răul cresc pretutindeni și cu trufie; dar Lojaco le zice fantasme, pentru că știe că pînă la urmă,

după atâtea agitații, se va ivi o soluție demnă de încredere, viața își va continua cursul, oricâte disperări ar hărțui-o. Tot așa, în *Napoli milionaria* (Neapole orașul milionarilor, 1945), cel întors acasă după război izbutește, pe neștiute, să-și liniștească — măcar pentru clipa când cade cortina — familia copleșită de traficurile bursei negre, și pe punctul de a se îneca.

Războiul și ravagiile lui l-au tulburat adânc pe Eduardo. În *Napoli milionaria*, la premieră, a făcut deosebită impresie referirea lui fără echivocuri, mai cu seamă în primul act, la o realitate atît de arzătoare, de o evidență scenică fără seamăn, de o sinceritate fără ocolișuri. Piesa nu are în continuare o evoluție fericită, și a găsit, poate, o soluție mai bună în filmul făcut chiar de Eduardo (primul și cel mai reușit dintre filmele inspirate din piesele sale, în general inferioare realizării lor scenice).

La un moment dat Eduardo apărea pe scenă singur și, adresîndu-se publicului, rostea un discurs moral îndurerat. Cum să nu-i apreciezi simțul răspunderii și bunele intenții? Dar de atunci datează preocuparea lui — uneori prea evidentă — de a face din teatrul său un instrument intelectual și moral. Lăsînd la o parte asemenea rare momente moralizatoare (care corespund de obicei deznodămintelor din actul al treilea), *Questi fantasmi* (Blestematele fantome, 1946) și *Filumena Marturano* (1946) pot fi socotite două piese cu puternică și generoasă substanță teatrală, cu un adevăr poetic sensibil, ale căror personaje poartă în ele drama epocii și a condiției lor, în care lupta pentru viață — nu numai materială, ci și morală — capătă o legitimitate etică. Legătura familială își regăsește, după atîtea ipocrizii și constrîngerii, vechea și traianica ei rațiune de existență, legea afectelor ei.

În *Blestematele fantome* intriga și rezolvarea situațiilor, acumularea loviturilor de teatru, devin convulsive și marchează un punct important. Eduardo a surprins aici viziunea unei stări sufletești: un teren răvășit. Printr-o transfigurare halucinantă a protagonistului, care vrea să fie credul și blajin. Conversația lui cu vecinul de peste drum dezvăluie înțelepciunea sa miloasă, consolarea lăuntrică în fața uriciunilor vieții.

În această operă el ridică privirea speriată și o îndreaptă în toate părțile, înlăturînd toate vălurile rămase. Prin Eduardo a vorbit în șoaptă soarta acelor ani. Odată năruite minciunile care ne înconjurau, — sau pe cale de năruire — rămîne în teatru, ca și în conviețuirea noastră, realitatea concretă și

modestă a vieții pe care o duc personajele sale în mersul obligatoriu al societății: pereții între care sînt închiși, adesea clădiți din ignoranță și înșelăciune, greutățile profesiilor lor, care aduc pîine puțină dar multe nebunii sufletești.

Filumena Marturano oare o moralitate proprie, sinceră și căreia nu-i ascunde scopurile, simple și mereu amintite: «*Copiii sînt copii!*», de cînd s-a oprit cu sufletul răvășit în fața unui mic altar al Fecioarei, construit la un colț de stradă, într-o firidă și a strigat: «*Spune-mi, ce să fac cu copilul ăsta pe care-l port în mine?*». Fecioara, și mai cu seamă inima ei, i-au răspuns că copilul trebuia să trăiască. Așa cum trebuiau să trăiască și alți copii care se puteau naște în acei ani cînd Filumena va fi nevoită să se vîndă, din bărbat în bărbat, din mizerie în mizerie.

Viața ei face o cotitură. Ea trebuie să-și scape copiii. Trebuie să le dea o viață cinstită, o profesie, un viitor senin și rodnic. Vreme de douăzeci de ani trăiește cu un bărbat de familie bună, bogat și de treabă, pînă cînd îl apucă patima pentru cai și curse. Îi este fidelă, îl servește și îi sustrage cu candoare doar atîta cît îi trebuie pentru cei trei copii. Amantul, cum e și firesc, se îndrăgostește într-o bună zi de o tînră infirmieră, vrea să se însoare cu ea. Atunci Filumena se răzvrătește și intervine cu toată istețimea, hotărîtă la orice violențe. Dezvăluie tinerei logodnice legătura lor și nunta cade baltă. Mărturisește amantului descumpănit că are trei copii, despre a căror existență nu i-a spus niciodată nimic, și că unul din ei este al lui. Care? Filumena nu i-o va spune niciodată, cu nici un preț, pentru a evita preferința și egoismul firesc al tatălui. Totuși va trebui să le dea un nume celor trei tineri, care sînt mari acum și trebuie puși la curent cu situația. Se celebrează căsătoria. Se formează o familie, spre fericirea generală, așa cum se întîmpla în comediile din frumoasele timpuri de altădată. Filumena și-a cîștigat bătălia: «*Copiii sînt copii!*» Filumena Marturano și-a îndeplinit cu cinste datoria: cu umor, cu poezie și mai ales cu autenticitate dramatică în interpretarea sinceră și palpitantă a Titinei De Filippo.

După '47, o dezamăgire adîncă, un spirit de renunțare a cuprins păturile sociale cele mai viguroase ale Italiei. Primele două piese noi ale lui Eduardo, *Le voci di dentro* (Vocile lăuntrice, 1948) și *Le bugie con le gambe lunghe* (Minciuna are picioare lungi, 1948) exprimă această nesiguranță și acest zbcucium apăsător într-o formă strict personală, unde necesitatea reprezentării obiective pare să fie înlocuită de o izbucnire

amară, care creează uneori personaje simbolice și totodată vitale, ca Zi' Nicola din *Vocile lăuntrice*, care vorbește cu aproapele doar prin mijlocirea focurilor de artificii. Temele se repetă și se suprapun, inspirația sinceră face loc preocupării moralizatoare. Tendința se accentuează în *La grande magia* (Marea magie, 1949), unde autorul se pierde într-o filozofare confuză, într-o expunere conceptuală rece. În *La paura numero uno* (Frica numărul unu, 1950), marea temă a fricii universale suscitată de eventualitatea unui război, are o tratare slabă și superficială. Eduardo se trezește cu încetul din acest impas și, în *Mia famiglia* (Familia mea, 1955), dar mai cu seamă în *Bene mio e core mio* (Fericirea și sufletul meu, 1958) izbutește iar să reia contactul cu realitatea și cu viața scenei.

Bene mio e core mio: vechiul îndemn al epitalamului și al urmașului său, «maridazo», încheie cu o notă sărbătorească și o ironie fără maliție tabloul sincer și realist al burgheziei mijlocii napolitane. După cum indică glumeț și insinuant titlul¹, utilul se unește pentru aceste personaje cu plăcutul. Dragostea funcționează dacă este susținută de o zestre bună.

Eduardo expune cu un realism înțelept dar necruțător direcția actuală a vieții din Italia, raportul din păcate indisolubil dintre afecte și interese, aspirațiile incluse fatal în orice situație de clasă și în orice impuls sufletesc dictat de nevoia de afecțiune, de legătură, de contopire intimă cu o altă ființă.

Spectatorul are în față o construcție dramatică solidă, o desfășurare strânsă și bogată în perspective, care într-un fel pare să încheie perioada de după război, indicând unei societăți stabilizate racilele și gravele ei slăbiciuni morale, îndrumînd-o spre un examen de conștiință obiectiv.

În *Sabato, Domenica, Lunedì* (Simbătă, duminică, luni, 1959) — trei acte, fiecare pentru cîte o zi — Eduardo a compus sub aspect burlesc o pudică elegie a iubirii în aspectele ei cotidiene, mai puțin răsunătoare și de aceea mai sensibile. Acțiunea se deapănă de-a lungul celor trei acte în mod tradițional, dar fiecare act este alcătuit din mici fragmente scenice care se îmbină ca pietricelele unui mozaic, iar verosimilitatea este tot timpul respectată cu grijă, atît în evenimente cît și în personaje și în replicile lor, înlăturînd orice iz romanesc și legîndu-se de marea inovație compozițională a lui Cehov, prin care un

¹ Expresia *bene mio* se pretează la un joc de cuvinte, ea fiind folosită și ca exclamație de dragoste, putînd desemna totodată și noțiunea de bun material

montaj al realității cotidiene elaborat în mod adecvat, revelează sensul acesteia, motivarea, curentul ei subteran.

În *Il sindaco del Rione Sanità* (Primarul catierului Sanità, 1960), Eduardo își atinge cu prisosință scopul. Arta lui se măsoară cu realitatea, înțelegînd-o în mod luminat, făcînd ca unele consecințe, care cu drept cuvînt se pot numi revoluționare din punct de vedere moral, să apară ca lucruri de bun simț (poate pentru că se leagă de o străveche înțelepciune populară). Principiile de activitate ale lui Don Antonio își au punctul de plecare în viața cotidiană. Justiția nu poate deosebi mărturiile adevărate de cele false, pe cei ce cunosc legile și știu să se ferească de sancțiunea lor, de cei neștiutori care le cad victimă. Cum se poate distinge bunacredință de o reacredință? Doar dreptatea lui, care nu se ține de articolele codului și nu pleacă urechea la mărturiile false, poate face acest lucru. O invocare a datoriilor de conștiință și a însemnătății lor hotărîtoare încheie piesa și pune în același timp un semn de întrebare obsedant. Alegoria rămîne în permanent contact cu realitatea cotidiană, traducînd-o în viața teatrală cu o naturalețe sobră, sub forme și semnificații diferite: de la pantomimă la faptul cotidian care dobîndește pe scenă un relief neașteptat, de la imaginea lirică la întorsătura glumeață care o frînează și o controlează, cu salturi de la banal la excen-tric, de un puternic relief în clar obscur. Simplitatea și pro-spețimea desfășurării dirijează acțiunea spre sondaje directe înlăuntrul personajelor, făcîndu-le oglindă și măsură a prezen-tului.

În *Il figlio di Pulcinella* (Fiul lui Pulcinella, 1961), autorul realizează o îndrăzneață îmbinare între reprezentăția napolitană și un simbolism de natură istorică, desfășurat pe linia Verhaeren — Maiakovski. Trecerea se face prin semnificația atribuită Măștii (în special aceea a lui Pulcinella). Pentru Eduardo, Masca este sinonimă cu prefăcătoria și disimularea, cu servilismul. Pulcinella, simbolul poporului său, a trebuit să adopte masca pentru a rezista (lăuntric) la tirania stăpînului. Dar timpurile se schimbă. Fiul său, John, întors din America, și el în serviciu — dar destul de în silă — la baronul Vofà-Vofà, pus în fața unor opțiuni care nu se pretează la echivocuri, refuză masca și vrea să-și reia chipul lui adevărat și curat, obținînd dreptul la sinceritate. Nu există forță care să-i poată sta împotriva. Epoca lui Pulcinella și-a trăit traiul.

Episoadele întimplării se înlănțuie într-o succesiune logică și coerentă, chiar și în aspectele pe care le-am putea numi

suprarealistice, adică fantastice, de vis. Sensul parabolei este lesne de intuit. Învelișul ei ascunde, sub o serie de împrejurrări și de nuanțe umoristice, adevărurile amare pe care Eduardo le descoperă în lumea lui (care este a tuturor italienilor). Structura scenică obișnuită este revoluționată: pantomime, apariții spectrale, episoade de *music-hall*.

În comedia cu muzică *Tommaso d'Amalfi* (1963), autorul pare dornic să iasă din modestele teme secundare ale creației sale caracteristice. Abordează teme de respirație mai largă, cu fond istoric sau politic, cu mijloace suprarealistice sau convenționale, care să depășească în orice caz redarea normală a realității cotidiene practicată în teatrul obișnuit.

În povestea lui Masaniello, personajul, lumea, drama cu multiple aspecte, rămân cam greu de descifrat. Într-o serie de tablouri pitorești, Eduardo de Filippo a risipit invenții amuzante, accente care aduc patosul revoltei, o atitudine satirică cu intenții clare de condamnare. Dar i-au lipsit doi factori fundamentali: o evoluție tragică a structurii, care să poată pasiona, și o complexitate psihologică a eroului. În această viziune scenică, Masaniello prezintă zone mari de umbră, rămîne la stadiul de schiță și nu lipsesc unele concesii față de gustul pentru spectacolul de revistă.

Neapole are privilegiul unei plăcute tradiții muzicale, al unei vieți populare bogate în elemente, pasiuni și culori. Nimic nu se preta mai bine decît istoria însăși a orașului pentru a da naștere unui spectacol care să îmbine popularitatea revistei cu creația și menirea teatrului, cu stilul figurativ și expresiv al dansului, cu interioritatea muzicii în cadențele armonioase ale cîntului. Fiecare epocă își caută un spectacol al său prin excelență: acestea pe care le-am prezentat sînt coordonatele spectacolului actual.

Carosello napoletano (Caruselul napolitan, 1952) de Ettore Giannini duce de la primele invazii ale sarazinilor la succesi-
vele dominații străine, de la aspirația spre libertate manifestată de Masaniello, la unitatea națională, la primul război mondial. Se perindă în carusel uzanțele, moravurile, pasiunile, melodiile, jocurile, măștile, cusururile, calitățile poporului napolitan, făcînd să vorbească mărturii autentice: stampe, dansuri, tablouri, schițe dramatice, poezii, superstiții, evenimente istorice, localuri celebre sau originale (ca studioul de artă fotografică). Se succed într-un joc scenic asemănător cu « minunile » din teatrul baroc, cu o întrecere neîntrepută de
leitmotive și de atitudini pline de fantezie.

Luigi Pirandello (1867—1936) a dus o viață închisă și sumbră pînă la sfîrșitul primului război mondial. Născut la Agrigento, în vila numită « Haos »¹, a urmat studii regulate și și-a luat doctoratul la Bonn cu o teză asupra dialectului agrigentin. Vreme de mulți ani a fost profesor și s-a ocupat de activitatea lui de prozator. Devenind cu încetul dramaturg, între 1910 și 1920, și învingînd opozițiile violente cu care a fost întîmpinată dialectica lui scenică, a ajuns la succes, la celebritate, și s-a bucurat de mari aprecieri în patrie și în străinătate. A aderat la fascism în numele voluntarismului. S-au produs, firește, neînțelegeri și neîncrederi reciproce. După 1925, vîna sa creatoare a început să se istovească. A izbutit să-și interneze soția, lîngă a cărei nebunie chinuitoare trăise treizeci de ani, într-un coșmar tragic. A călătorit prin toată lumea pentru reprezentarea operelor lui, și cu trupa sa, în care actrița principală era Marta Abba. Cînd a murit, conform dorinței lui exprese, a fost transportat în zori într-un dric pentru săraci, și incinerat.

Geneza teatrului lui Pirandello trebuie căutată în proza sa. Într-un studiu asupra originilor teatrului italian, Pirandello a afirmat că acestea trebuie căutate în *Decameron*, unde caracterele și situațiile, limbajul (vorbit) și întîmplările, totul anticipa versiunea tea-

¹ Situată la marginea orașului Agrigento, vila era denumită de localnici, în dialect sicilian *Càrusu* (« Haos ») și de aceea, Pirandello spunea în glumă: « Sînt fiul haosului »

trală, pregătind modalitatea acestuia de a reprezenta lumea. Cele spuse de Pirandello despre *Decameron* ar putea fi aplicate la propria lui operă, dar în sens concludiv față de soarta teatrului italian. În plus, cu deosebirea că, în vreme ce spiritul și formele lui Boccaccio au pătruns și au inspirat dramaturgia italiană, determinându-i alături de Plaut natura, în privința lui Pirandello, atît din cauza epocii — structurile teatrale fiind acum solid constituite — cît și a unor împrejurări favorabile, transformarea a devenit opera lui Pirandello însuși, și a ocupat a doua parte a vieții sale. Fără intervenția propriului ei autor, probabil că transformarea nu s-ar fi realizat.

N-avem intenția să examinăm aici împrejurările, ci caracteristicile: și nu începe îndoială că în proza pirandelliană, în special în nuvelele sale, materia teatrală este supra abundentă, stimulată chiar de tonul ei, de caracterul dramatic care stă la baza fiecărui subiect, de discursivitatea sonoră și viguroasă, care de multe ori frizează monologul.

În eseu *L'umorismo*, fundamental pentru a înțelege propria lui *forma mentis*, el face multe disertații savante cu caracter istoric și lingvistic care sună foarte profesoral și sînt depășite de perspective cu totul diferite. Dar pe neașteptate, către sfîrșitul acestui *excursus* care n-a adus multe surprize, în afară de definirea umorului ca « sentiment al contrariului », imaginația pirandelliană se aprinde și oferă în cîteva pagini unele indicii asupra concepției sale despre existență, nutrită de un sarcasm dramatic.

« *Este un fel de pompă cu filtru care pune în comunicație creierul cu inima. Domnii filozofi o numesc logică... și mulți nefericiți cred că se vindecă astfel de toate relele de care e plină lumea, și pompează și filtrează, pînă cînd inima le rămîne uscată ca o bucățică de plută, iar dulăpiorul lor este ca un dulăpior de farmacie plin de flaconașe care au pe etichetă un craniu între două tibii încrucișate și inscripția: „Otravă“ ».*

În eseurile din volumul *Arte e scienza* (Artă și știință), în recenziile și conferințele sale, polemica anticrociană și antidannunziană a rămas și astăzi mușcătoare prin ascuțimea și valabilitatea argumentărilor.

Sub același semn, eseurile despre Cecco Angiolieri¹, despre umoristul Alberto Cantoni² și Giovanni Verga ajung datorită corespondenței speciale a vicisitudinilor lor psihologice și a personalității lor morale identificate de Pirandello, la o neobișnuită luciditate de viziune, care devine schemă metafizică, descoperire a absurdului.

Vîna lui poetică, opacă și recalcitrantă, are mai totdeauna tonul unei nefericite căutări pedante. Dede-subtul ei mocnește o emoție zăgăzuită care nu izbuțește să se elibereze. Bîntuie reminiscentele literare. Persistența nu obține rezultate demne de luat în seamă și nu contribuie la sinceritatea expansiunii. Pînă cînd, în 1934, apare o scînteie, un « neprevăzut »: « Trăiesc din visul unei umbre în apă — umbră de ramuri verzi, de case — cu imaginea răsturnată, și iarăși nori... și tremură — totul: un colț alb de zid — pe-al cerului orbitor azur un fir — ce-l străbate, un fanar și un trunchi — negru de pom, tăiat pe la mijloc de-o frunză: galbenă, de hîrtie, — care plutește. Umbră în apă — oraș lichid — tremur luminos necuprins — cerul limpede, verde, verde, verde — de frunze — totul pare că mișcă și stă — și trăiește fără să știe; — nu știe apa, nu știu copacii, o știe un biet om care umblă — de-a lungul tristului mal — de canal ».

Caietele de însemnări conțin puține file, nuvele neterminate, pagini inițiale de roman; creația începe aici să capete o fizionomie, și găsim în ele expresia unei frămîntări edificatoare, pentru care cele două—trei pagini rămase din *Informații asupra involuntarei mele șederi pe pămînt*, oferă poate imaginea cea mai evidentă, epică, fără echivocuri și fără scorii, definitivă.

Lucrul care surprinde neconținut este că mentalitatea lui de filolog și de profesor, de burghez plictisit dar resemnat, a putut concepe la un moment dat, în urma unei evoluții treptate care a durat patruzeci de ani, un strigăt de revoltă atît de acut și sfîșietor. Îl regăsim sincer, puternic, capabil să confere o nouă dimensiune existenței, în drumul lung și revelator

¹ Poet italian (1260—1312), autor de sonete burlești și realiste

² Romancier italian (1841—1904)

al prozei sale (pe cînd în dramaturgie ajunge tîrziu la o sistematizare a « formei » definitorii, care treptat îl secătuieste).

Umorul său tinde să demonstreze cum condițiile vieții sînt în contrast ireductibil cu posibilitățile ei, cum trăsăturile individuale pun la grea încercare soarta personală, izolarea și împrăștierea omului într-o mare de întîmplări și de oameni. Sentimentele duc la aberații, gîndurile la dezechilibru, faptele spre o direcție cu totul opusă celei dorite.

Este greu de stabilit o ordine consecventă în cele trei sute patruzeci de nuvele ale sale, dat fiind că scopul care ne interesează aici mai mult se referă direct la teatrul său. Autorul a încurcat cărțile dinadins, grupîndu-le nu în ordinea cronologică și a temelor, ci într-o succesiune a ideilor, aceasta interesîndu-l în mod special. Cu alte cuvinte, a vrut să arate că temele reveneau în activitatea lui creatoare la intervale întîmplătoare și că nu trebuia să se vadă în scrierile sale o « operă în progres », ci ansamblul unor figuri de care se ocupa treptat, cu riscul de a porni de la aceea care ar fi putut să pară finală. Ambianțele, personajele, caracterele se succed indiferent de epocă, ca pietricelele unui mozaic. Chiar de la primele culegeri el trece de la ambianțe burgheze din Roma la cele populare siciliene, de la tragedie la farsă, de la drama psihologică la vodevilul spumos: personaje, situații, dialoguri, au deja o alură teatrală, și teatrul, ca un recitativ, este procedeul autorului, care poartă — parcă cu voce tare — cu o comunicativitate de cîntăreț popular, de giullar.

Diferite nuvele răspîndite la întîmplare prin diverse culegeri datează din ultimii ani și sînt mai elaborate stilistic (în această direcție se produce o evoluție de-a lungul deceniilor, deoarece la început predomină clar dorința de a povesti și de a construi oameni și ambianțe); intervin în ele reflexii amare și personale (în *Norocul de a fi cal* și *Mușcata*) legate printr-o pornire afectuoasă de elementul exterior care furnizează pretextul, într-o atmosferă rarefiată și pătrunzătoare. Acesta este efectiv un punct cîștigat, la care teatrul ar fi trebuit să ajungă cu *I Giganti della montagna* (dar în realitate n-a avut puterea s-o facă) și care con-

stituie una din tensiunile cele mai adânci și sincere ale elaborării literare italiene înclinată încă de la *stil novo* spre aceste replici introversate pline de suferință stăpînită, în care se reflectă lupta ei surdă și răzvrătirea împotriva soartei. Pirandello întrunește cele două teme fundamentale ale literaturii italiene: cea tragică și elaborată, în care conștiința cercetează cauzele lăuntrice ale propriei frustrații (de la Petrarca la Leopardi); cea grotescă și umoristică, dedicată observării claselor și a dilemelor lor într-un cadru realist și uneori dialectal, de la Boccaccio la Porta și Belli. În proza sa, trecerea de la provincia siciliană la Roma este o temă dominantă, după cum căutarea imanentă a unei rațiuni de existență devine fățișă, acolo unde, pînă atunci, fusese mascată prin indiferența față de așa-numitele adevăruri revelate. La Goldoni, la Boccaccio, la Verga, absența referirii fideiste însemna un refuz mai mult sau mai puțin conștient, găsind, în general, o justificare în obiectivitatea reprezentării. Aici, ateismul este declarat, practica religioasă redusă la un murmur superstițios inert și lenitiv. Pirandello a făcut *tabula rasa* din ipocrizii și din alibiuri: el dirijează fenomenologia atentă și detașată a unei omeniri ce nu-și găsește împăcarea și nici realitatea concretă în propria-i existență, deoarece condițiile de fapt nu îi îngăduie o dezvoltare cotidiană, alienîndu-i chiar și cele mai bune energii printr-o continuă dizolvare a scopurilor. Ajuns la acest ultim liman printr-o suferință autobiografică, va atinge și limanul sincerității, în timp ce se apropiau noi și mult mai grave furtuni istorice. Într-adevăr, exprimarea lui teatrală este direct sau indirect legată de proza sa, prin stil și impuls spre confesiune. Cînd se îndepărtează de aceasta, riscă întotdeauna să devină arid, nu mai are substanță. Una din experiențe trebuia s-o preceadă pe cealaltă: și Pirandello nu se poate sustrage acestui proces lăuntric. Cînd, vreme de mai bine de un deceniu și sub imboldul succesului, încearcă s-o facă, se nasc piese fără semnificație și fără viață, care nu mai pot găsi astăzi un loc în repertorii. În privința operelor teatrale, timpul își face datoria de a critica și de a selecționa în mod aproape automat. Astfel, producția pirandelliană desprinsă de drumul

său anterior, nu a mai trezit azeziunea publicului, pierzându-și cu totul interesul. Chiar și în cadrul istoric pe care îl reda Pirandello, ea se situează ca o tentativă veleitară de a justifica acțiunea personajelor sale, îndirjite în lupta pentru putere și pentru privilegiu, distruse de totala disensiune a conștiinței, de disimularea scopurilor personale, de josnicia pof-telor. Găsim așadar în aceste piese o mărturie a fal-sului alibi, care n-are decît valoare de document. În realitate, Pirandello este tîrît de soarta propriilor lui personaje, devenind victima lor. Nu se erijează niciodată în judecător al lor, ci devine ecou, năzuință, expresie vitală a acestora, deci un personaj între per-sonaje, implicat în însăși condamnarea pe care o ex-primă și o comentează fără a o recunoaște.

Această osmoză realizată între nuvelistică și teatru aduce, firește, consecințe hotărîtoare în determinarea naturii exprimării dramatice. Cum este și logic, piesa ilustrează și atinge la același diapazon semnificațiile și situațiile indicate în nuvelă. Pe scenă, prin forța lucrurilor, personajele dobîndesc o vitalitate diferită. Perspectivele se lărgesc. Temele se aprofundează. Aceasta nu împiedică faptul ca realizarea estetică să se datorească adeseori prospețimii narațiunii, iar *Nuwelele pentru un an* să constituie o panoramă re-prezentativă unitară, din care opera teatrală oferă ici și colo crîmpeie și dezvoltări.

Aspirația teatrală a lui Pirandello se manifestă încă de la sfîrșitul secolului printr-o piesă într-un act, *La morsa* (Zăbala), scoasă dintr-o nuvelă, conform unor intenții mărturisite. La trezirea ei au contri-buit circumstanțe fortuite; în primul rînd, înțele-gerea de care s-a bucurat în mediul teatral, și în spe-cial flerul lui Virgilio Talli, insistența lui Musco, pri-etenia cu Nino Martoglio.

În opera teatrală a lui N i n o M a r t o g l i o (1870—1921) nu întîlnim creații originale și bine realizate. Dar aproape în fiecare piesă a lui, descoperim un aspect interesant. Uneori, punctul de plecare paradoxal, ca în *San Giovanni Decollato* (Sfîntul Ioan Decapitul, 1908) și în *Aria del continente* (Aerul de pe continent, 1915). Alteori, cadrul inedit, ca cel țărănesc din *Annata ricca, massaru contentu* (An bogat, gospodar mulțumit),

sau cel marinăresc din *Riutura*. Alteori, un personaj: cerșetorul orb din *Nica* (1903). Pirandello a învățat din asemenea exemple să cumpănească posibilitățile și exigențele teatrale. În *An bogat, gospodar mulțumit*, postumă, Martoglio îi oferea un nou personaj lui Angelo Musco: un tescuiitor de struguri zeflemist, cântăreț popular cu imaginație bogată, vesel și senin. În jurul lui, lumea siciliană de la țară, văzută în tonalitate idilică: amoruri, trădări, glume și jocuri, o adevărată fericire de a trăi.

În cele două piese scrise de Pirandello în colaborare cu Martoglio, *A Vilanza* și *Cappiddazzu paga tuttu*, apare limpede, în lumina operelor următoare aportul său. În *A vilanza* (1917), un personaj căruia altul i-a suflat nevasta de sub ochi, face același lucru celui care l-a umilit, numai din spirit de răzbunare, pe care el îl numește echitate — *vilanza* — împins la fapta lui de o logică necruțătoare. În *Cappiddazzu paga tuttu* (*Cappiddazzu plătește tot*) deznodământul acțiunii se produce printr-o farsă în care intervin Măștile tipic siciliene (muștruluite de Giufà, servitor nătîng). Aici eroul dă pe față josniciile și meschinăriile celor din jurul său. Eco-ul lui *Hamlet* este evident. Confruntarea neconținută făcută de personaje între ele și Măștile care le personifică, prevestește o cu totul altă orientare. *Lumie di Sicilia* (Lămîi din Sicilia, 1913), *Il berretto a sonagli* (Tichia cu clopoței, 1916), *La giara* (Chiupul, 1917), *La patente* (Brevetul, 1917), *Pensaci Giacomino!* (Gîndește-te Giacomino! 1917) scenarizează nuvelele cu același titlu, cu inspirație fericită și tradițională. *Liola* (1917), personaj secundar dintr-o nuvelă, dobîndește în piesă rolul principal, devenind simbol al idilei rustice, al străvechiului ei farmec, de la Teocrit la Ruzzante.

Pe acest ton, cînd duios cînd glumeț, umoristic ori sentimental, Pirandello adună în primul său ciclu imaginile rustice agrigentine, sau pe ale celor strămutați de curînd în orașele peninsulei, cufundați în umilințele și speranțele vieții cotidiene. Tiparul este clasic, teatralitatea de bună calitate, urmînd un filon care duce mai departe drumul comediei.

În ediția dialectală, *Liola* nu are balasturi, dovedind în reprezentare o perfecțiune care n-a mai fost atinsă

de la *Gilceville din Chioggia*, iar în bogatele ei resurse comice ascunde un patos duios, o investigație senină, o nostalgie puternică și sinceră a fericirii posibile, a imaginilor populare readuse pe terenul lor de baștină, în libertatea lor solară. Ceea ce în italienește — în dialog — pare artificiu, necesar, dar totuși artificiu, în dialect constituie, dimpotrivă, observare directă și de extracție lexicală foarte nouă, dedusă din exemplele cotidiene ale muncii și ale raporturilor umane. Prospețimea și spontaneitatea limbii se percep ca experiențe reale și aprofundate.

Pirandello a explicat rațiunile piesei *Liola* și ale pieselor sale dialectale ori semi-dialectale, în termeni de o impecabilă claritate: «Opera de creație, de fapt, activitatea imaginației pe care trebuie s-o depună scriitorul, fie că folosește limba literară, fie că folosește dialectul, este aceeași. De ce, atunci, dacă această strădanie a activității creatoare este aceeași, un scriitor se servește totuși de dialect în locul limbii literare, adică de un mijloc de comunicare mult mai restrâns? Nu din motive artistice, evident; ci pentru diferite alte motive, care restrâng toată literatura dialectală ca cunoaștere, dat fiind că ele reprezintă elemente ale cunoașterii limbii ori a lucrurilor reprezentate. Sau poetul nu stăpânește un mijloc de comunicare mai extins, care ar fi limba literară; ori, cunoscînd-o, socotește că nu ar ști s-o folosească cu acea agerime, cu acea spontaneitate înăscută care este prima și indiscutabila condiție a artei; ori natura sentimentelor și a imaginilor lui este atît de înrădăcinată în regiunea în numele căreia vorbește, încît i s-ar părea nepotrivit sau lipsit de legătură un alt mijloc de comunicare decît exprimarea dialectală; sau lucrul ce trebuie reprezentat este atît de local, încît nu și-ar putea găsi o exprimare dincolo de limitele cunoașterii lucrului însuși».

Interpretul operei sale, în multe dintre primele piese, a fost Angelo Musco, deși stîrnea mînia și invectivele lui Pirandello pentru infidelitatea lui înăscută față de text.

La acest ciclu agrigentin s-au adăugat mai tîrziu două piese: *L'altro figlio* (Celălalt copil, 1923) și

schimbat, 1932), care vor aborda drama acelei lumi prin constatarea unor maternități nedorite și amare, tulburarea unei existențe adusă de erupția bruscă a unei alte lumi, din afară, care apasă și doare. Cele două piese sînt scoase din nuvele, iar în *Lontano* (Departa), o povestire lungă, temele vor fi ulterior aprofundate și desfășurate, între Nord și Sud, între cosmopolitism și regionalism, între o patrie limitată la cercul orizontului, și o lume care se vestește nemărginită, cu nevoia de a pătrunde în ea, cu prezența ei care curînd devine obsedantă.

Această fază este precedată de două piese într-un act, scoase și ele din nuvele, *Cecè* (1913) și *Il dovere del medico* (Datoria medicului, 1912), care atestă mai degrabă o curiozitate pentru forma teatrală, decît o preocupare propriu-zisă.

Inspirația teatrală a lui Pirandello a coincis cu deplina înflorire a artei dramatice italiene: trebuie pusă în legătură cu talentul inspirat al lui Angelo Musco, cu arta regizorală expertă a lui Virgilio Talli și a lui Dario Niccodemi, cu interpretările rafinate ale lui Ruggero Ruggeri și ale Emmei Gramatica.

Influența pe care a exercitat-o Marta Abba asupra părții a doua a creației sale face parte din istoria lui intimă (o putem recunoaște în Ilse din *Uriășii munților* și în multe alte personaje îndrăgite de autor). Pirandello și-a văzut și el adesea personajele prin prisma actorului care avea să le interpreteze. În psihicul actorului se recunoaște posibilitatea piesei gândite, ca o experiență a lui de viață trăită sub alte forme, dar cu aceeași intensitate și calitate de patos. Revelatoare în această privință este o scrisoare a lui Pirandello către Ruggeri, în care-i expunea planul pentru *Henric al IV-lea* (1922). Evident, Pirandello s-a bucurat de înțelegerea actorului de vreme ce și-a dus la capăt opera, care i-a prilejuit apoi lui Ruggeri ocazia cea mai înaltă și sincer trăită de a-și manifesta arta de interpret.

Lucrul care a derutat pe atunci cel mai mult publicul (dar nu i-a făcut pe interpreți să renunțe de a-l înfrunta) a fost paradigma filozofică (sau mai bine zis conceptuală) a celor mai bune piese ale sale,

și în special a celor patru care constituie nucleul și tentativa maximă de a exprima conștiința dramatică a acelei epoci. Astăzi, după ce timpul le-a trecut prin filtru, vedem pe primul plan mai cu seamă adevărul uman al personajelor, mediul social în care trăiesc, drama autentică a condițiilor lor de viață. În *Così è (se vi pare)* (Așa este [dacă credeți], 1916) salonul flecar de provincie oferă prin semne manifeste senzația unei vieți umilite și tăgăduite prin josnicii grosolane. Mîhnirea produsă de existența zdrobită a copilului tulbură adînc gîndurile părinților acestuia, provocîndu-le o prăbușire lăuntrică, cu atît mai gravă, cu cît se produce în acea mică lume ostilă și răutăcioasă. Înseninarea și înțelegerea realizată de cei doi este zdruncinată de oamenii printre care sînt constrînși să trăiască din cauza ocupațiilor cotidiene.

În *Henric al IV-lea* (1922) trauma este de asemenea cauzată de un conflict: între individ, cu conștiința lui rănită, și restrînsul mediu aristocratic în care este ca și întemnițat de împrejurări. Ciocnirea s-a petrecut cu atîta violență încît a dus la nebunie: nebunia devine treptat o nesperată, autentică condiție de libertate, de adevăr.

În *Sei personaggi in cerca d'autore* (Șase personaje în căutarea unui autor, 1921) conflictul dintre autor și personajele dornice de o viață proprie și liberă, face curînd loc conflictului tragic al conștiinței bolnave: aparența respectabilă și practicarea pe ascuns a prostituției. Datoria față de societate și nevoia disimulată a unei defulări rușinoase și a unui cîștig ce nu se poate mărturisi. Dubla conștiință, tipică pentru o structură socială obligată la respectarea unei morale de suprafață, care nu este conformă cu natura ei.

În *Stassera si recita a soggetto* (Astă-seară se improvi-zează, 1930) se repetă dualismul conflictului. Primul, care se dovedește curînd secundar, între personaj și interpret. Al doilea, cu mult mai grav și umilitor, între speranțe și realitatea vieții, reflectat în sufletul disperat al unei femei care este nevoită să recurgă la căsătorie, iar în căsătorie își găsește o moarte lentă dar sigură, a cărei primă cauză este gelozia mor-

bidă a soțului. Mediul din *Șase personaje* poate fi socotit orășenesc, căci se sprijină tocmai pe posibilitățile marelui oraș de a-și ascunde sub o fațadă oarecare toate relele. Cel din *Astă seară se improvizează* este tipic pentru provincia siciliană sumbră și sufocantă.

Limbajul dramatic al acestor piese, când se eliberează de meandrele enunțării, devine nervos, articulat, complex ori dialectic, adecvat pentru scenă și necesitățile dezbaterii sale. Pirandello duce la maturizare o exprimare națională, nutrită de trăsăturile intime ale conștiinței sale, ca și de experiența « vorbită » realizată acum prin amestecarea regiunilor și a particularităților constatate pe plan național. Când Pirandello își sondează mai adânc dorința de exprimare, găsește în el, și reflectă prin suferințele personajelor, o disociație psihică operată de conflictul sfîșietor dintre individualitatea lor și lumea din afară în care sînt aruncate. Personajele sale, punte între sine și semen, personifică astfel o dramă tipică, o realitate actuală.

O altă serie de piese — *La ragione degli altri* (Dreptatea celorlalți, 1915), *Ma non è una cosa seria* (Dar nu e nimic serios, 1918), *Il piacere dell'onestà* (Voluptatea onoarei, 1919), *Tutto per bene* (Totul așa cum trebuie, 1920), *Come prima, meglio di prima* (Ca înainte, mai bine ca înainte, 1920), *Vestire gli ignudi* (Să îmbrăcăm pe cei goi, 1922), *La signora Morli una e due* (Doamna Morli una și două, 1922) — abordează neliniștile vieții cotidiene prin personaje strivite de oprimări și răutăți care le înăbușă. Nucleul dramatic este întotdeauna viu, iar suferința lor sinceră. Dar cadrul viziunii e circumscris de limitele unei ambiante sau ale unei familii și, pînă la urmă, Pirandello merge pe drumul deschis de Ibsen cu dramele lui încă realiste, într-o dezvoltare lăuntrică.

Ce efecte practice și estetice au avut asupra lui Pirandello vîlva și interesul venite pe neașteptate? Ignorat sau aproape ignorat pînă la vîrsta de cincizeci de ani, când apucase să dea în proză tot ce era mai bun în el, piesele de teatru îi creează o notorietate care devine curînd faimă, iar discuțiile asupra operei

sale ajung foarte violente, răsunătoare, rămânând totuși legate de aspectele ei cele mai frapante. Cum reacționează Pirandello în fața acestei situații? Se poartă ca unele personaje ale sale, atât de tulburate și descumpănite, încît se lasă prinse în mreaja și în freamătul iluziilor.

Se îndrăgostește la nebunie, copilărește, de o actriță cu patruzeci de ani mai tînără decît el, aderă fără rezerve la fascism, ajungînd pînă acolo încît să-i trimită lui Mussolini o telegramă de solidaritate cu ocazia asasinării lui Matteotti, conduce trupe și teatre care se bucură de sprijinul guvernului, încercă chiar să abordeze o tematică și o ideologie care să ofere regimului o bază ideologică, așa cum încercase Giovanni Gentile. Dar a-i judeca negativ toată creația din acea perioadă ar fi o greșeală. Corelațiile nu sînt niciodată directe. Cu trecerea anilor, în om pot coexista diferite porniri sufletești. Din această perioadă datează o piesă autentică și mișcătoare sub diferite aspecte: *Astă-seară se improvizază* (prelucrată după *Leonora addio*, o nuvelă cu mult anterioară). Apoi, către sfîrșitul vieții, survine năruirea comportării orgolioase, arborată după succesul care făcuse dintr-un modest profesor și literat, un personaj în vogă printre elitele internaționale. Se naște subiectul cu intenții eliberatoare din *Uriașii munților*, și mai cu seamă expresia pură și înaltă din ultimele povestiri și fragmente.

În cursul acestei parabole este firesc ca Pirandello să caute să-și exprime propriile sale concepții, înainte de a începe să scrie în funcție de o actriță sau de mesaje apte să se încorporeze în ceea ce el considera o renovare spirituală: astfel ia naștere piesa *Ciascuno a suo modo* (Fiecare în felul său, 1926), remaște abil dictat de sentimentul importanței dobîndite și acum sigure, drept care îi place să reia aceleași teme, creînd un « *à la manière de...* » artificios.

Omul este întotdeauna un tot indisolubil. În creațiile lui acționează factori legați de biografia sa intimă și secretă, dar și factori și circumstanțe din viața publică, manifestă, care adesea nu sînt cei mai buni sfetnici. Acest al doilea caz este evident la Piran-

dello din *Ciascuno a suo modo*, un Pirandello care se adresează publicului fără modestie, ca un maestru, și mizează pe teme sale favorite cu o totală indiferență față de conținutul lor.

Semnele de întrebare cărora Pirandello le supune estetica dramei nu trebuie luate în sens tradițional filozofic — în cazul acesta ar părea puerile — ci în acela al adevărului psihologic, al stării sufletești a unor categorii sociale adesea parazitare, în numele cărora vorbește Pirandello de când s-a desprins de acea burghezie conștientă încă de îndatoririle ei sociale, care generase opera lui Verga, Capuana, De Roberto. Pirandello se servește acum de anumite excese dialectice, ca de un turnesol revelator care să aducă o mărturie exhaustivă a dezorientării ce cuprinsese conștiințele și națiunea, rod al unei structuri sociale (cu reflexele ei de moravuri) deconcertantă și înjositoare. N-ar fi deloc greu de identificat în personajele sale originile psihologice ale fascismului, de la cele aristocratice pînă la cele populare. Dramele mari compuse în perioada dintre război și afirmarea fascismului — *Așa este (dacă credeți)*, *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Henric al IV-lea* — revelează o alienare intimă prin care orice gest și efect erau considerate inutile. Marele val de neliniște se confirmă în acest protest ontologic amar și sever, pe care Pirandello îl luase din vasta frescă a nuvelor lui, ducîndu-l spre o determinare mai puțin ocazională și mai coerentă, mai tipizantă, prin mijlocirea luminilor rampei.

Angoasa și deruta personajelor sale în fața nesiguranței morale și materiale a existenței lor capătă în aceste piese un accent tragic și convulsiv. Reprezentanțele devin sincere și perfect corespunzătoare: Pirandello însuși participă la ele; și nu este de mirare că pe acest teren avea să prindă rădăcini fascismul, revanșă a păturilor mic-burgheze pentru frustrările suferite, iluzie creată pentru alinarea rănilor neînchise.

Personajele lui Pirandello se răzvrătesc față de samavolniciile vieții. Asupra lor nu mai are nici un efect consolarea oferită de o ipotetică viață viitoare. Iată o ideologie care propune mirajele puterii și ale vita-

lității, speranța ca rod al unei energetici gălăgioase: cum să nu te lași cucerit de acest iluzoriu panaceu? Înverșunarea ei se dezlănțuia deliberat în formule care se puteau preta la aceasta, ca teatrul. Procedînd astfel, exploata în mod abil și original structura dramei din secolul al XIX-lea, care se poate compara cu aceea a societății de atunci, în dorința de a găsi un *ubi consistam*. Pirandello participă la pătrunderea fascismului în teatru, mai mult decît prin adeziunea lui, prin alunecarea treptată în iluzia facilă a mitului, în afectarea unei palingeneze venite din cer, a unei dreptăți dăruite și nu cucerite, ca în piesele *Lazzaro* și *La nuova colonia*. Revolta lui zgomoasă ațipise, iar acum se simțea dator să fabrice, din solidaritate cu noua clasă conducătoare, povești pseudo-religioase și frizînd misticismul, apte să perpetueze misterul, să creeze un sacerdoțiu de stat.

De altfel, Pirandello se înșela pe sine însuși: înșelătorie comodă, dar care nu putea continua să-i mintă buna-credință. El intuiește foarte curînd zădărnicia eforturilor sale. Noul lui mit, *Povestea fiului schimbat*, luat dintr-o nuvelă (de fapt legată de povești de tradiție populară) și scrisă în versuri pe muzica lui Malipiero¹, găsește « noul climat » și « ordinea nouă » cu totul potrivnice (în fond, pentru că piesa avea prea puțină putere de convingere artistică). Misterul raporturilor dintre Nord și Sud, sentimentul aprig al maternității, amalgamul posibil și imposibil între neamuri (și în ultimă analiză raportul între spiritul caracteristic al regiunii și europenismul conturat încă de atunci) au un izvor sincer și emoționant în nuvelă. Pirandello vrea să scoată din ea semnificații noi. Legenda populară devine mit simbolist. Autorul cunoscuse o serie de insuccese ori succese de stimă (întrerupte doar de răsunetul piesei *Astă seară se improvizează*, mulțumită nucleului realist luat dintr-o veche nuvelă a lui) care l-au făcut să judece cu amărăciune lumea din jur incapa-

¹ Gianfrancesco Malipiero, născut la Veneția în 1882, a căutat formule moderne de compoziție pe baza modurilor religioase și a compus muzica pentru diferite lucrări de teatru

bilă să-l înțeleagă și să-l aprecieze, materie (ea) împotriva spiritului (al lui). Și iată, în *Uriașii munților*, dincolo de propria lui voință, dar părtașe a judecării lui intime, condamnarea mitului.

Așa cum Pirandello însuși a ținut să lămurească, el a căutat să schițeze aici « mitul artei », după ce abordase în *Lazzaro* « mitul religiei », iar în *La nuova colonia* « mitul social ».

Emfaza construcțiilor și a statisticilor, musculatura puternică din fresce, romanitatea caraghioasă, devin în imaginația lui acei « giganți de la munte » cărora Ilse (proiecție evidentă a aspirației lui poetice) vrea să le ofere « povestea fiului schimbat », suflul poeziei. Uriașii vor disprețui spectacolul. Îl vor lăsa pe seama servitorilor, care, înfuriați de faptul că nu-i puteau înțelege semnificația, se vor năpusti asupra Ilsei și o vor sfîșia. Complicînd parabola poetului Pirandello, sfîșiat de contemporanii lui surzi la mesaj, apare magul Crotone — simbol mediator al conflictului — versiune în haine modeste a lui Prospero — și suscită halucinații, unde fantezia triumfă din plin în tentativa de a prezenta elemente mult mai vitale chiar decît realitatea cotidiană. În actul al treilea, destul de scurt, din care n-au rămas decît urme, uriașii, cei care domină, aveau să distrugă trupa « nepricopsiților », hotărîți să dea ei un spectacol, să prezinte extrema libertate a artei în masacrul jocurilor de forță. Piesa marchează o stare sufletească de nemulțumire și de revoltă, care începea să capete în Italia o fizionomie precisă.

Pirandello mărturisește aici lipsa lui de tărie de a se opune lumii în care se amestecase, exaltă profeția lui neascultată. Vrînd să înlocuiască radiografiile incisive de altă dată cu intervenția directă în chip de taumaturg, își aruncă voința obstinată într-o acțiune sinucigașă, pierdut o dată cu pasiunea Ilsei pentru utopia unei palingeneze.

În acest final, ca și în sufletul lui Pirandello, se apropia prevestirea noului război și a ororilor lui: căință și protest, afirmarea unei naturi pozitive a existenței și a omului. Acesta a fost lungul drum parcurs de *Liola*, natura țăranului sicilian, din care izvorăște gândul și experiența lui Pirandello. Dramele

se petrec acum la Roma, unde mulți s-au transplatat, ca Pirandello, între ciment și asfalt, în noile structuri sufocante, printre conflictele de nerezolvat dintre unitate și disociere, care se repetă la o scară tot mai amplă (între sat și oraș la nivelul națiunii, între Nord și Sud în Europa). Păturile evoluează pe scara socială prin zvîcniri care au consecințe tragice. Mitul ar vrea să se transforme în etică.

Chiar de la premiera piesei *Liola*, Gramsci și-a concentrat asupra ei atenția critică. Predilecția lui Pirandello pentru *Liola* apare limpede (în unele scrisori ale sale). Din repertoriul pirandellian *Liola* este opera care riscă cel mai puțin să se piardă cu timpul. Dar nu se poate uita că ea constituie o premisă, originea: ceea ce este primordial. Avem de-a face cu coordonatele primare ale societății italiene, unde pămîntul este acela care oferă principala subzistență.

Personajul tipic al lui Pirandello este mic-burghez în transformările lui forțate. Pentru a găsi o alternativă a sinuciderii, recurge la violență și după aceea caută iar protecție și instrumente de putere într-o fortăreață de credințe. Ține parcă să cadă sub zidurile care se năruie: și totuși o face pentru a se salva de la moarte. Această alienare n-a fost niciodată exprimată cu atîta vigoare și sălbatecă goliciune, ca în dramele sale.

Luigi Pirandello a ajuns la comprehensiunea finală după treizeci de ani de suferință și de cenușie strădanie zilnică. *Liola* evoca o lume pierdută, sufocată în restriștea condiției de astăzi. Sufletul nu izbutea să-și regăsească libertatea de a se revărsa:

« Azi noapte am dormit sub cerul liber;

doar stelele mi-au fost acoperiș:

culcușul meu, o palmă de pămînt;

drept pernă un scaiete amărit.

Necazuri, foame, sete, obidiri?

Nu-mi pasă de nimic: eu știu să cînt!

Cînt, dar, și-mi crește inima și-s vesel.

E-al meu pămîntul tot și toată marea.

*Vreau pentru toți soare și sănătate;
vreau pentru mine fetele drăguțe,
cărșoare de copii bălai, cârlionțați
și-o bătrânică-aici, ca maică-mea ».¹*

ROSSO DI SAN SECONDO

Ceea ce ne izbește imediat când ascultăm astăzi personajele și dialogurile din piesele lui Rosso di San Secondo (1887—1956) este faptul că le simțim strâns legate de o epocă și de o lume care nu mai există, chiar dacă foștii interpreți, figurile, sînt încă vii.

În *Marionette, che passione!* (1918), *La bella addormentata* (Frumoasa adormită, 1919), *La scala* (Scara, 1925) — care de altfel sînt operele sale cu cea mai mare vigoare expresivă — pare greu de recuperat realitatea concretă la care vor să se refere, experiențele pe care caută să le transfigureze. Ne-am înșela dacă am lua în seamă datele reale expuse în ele, o lume în marginea artei, sau Sicilia țărănească, sau misterele profane dintr-un grup de case. De fapt, ceea ce se proiectează în aceste imagini este viața intimă a autorului, sentimentele legate de experiențele directe ale existenței sale, care se reflectă în fantasmagoria personajelor și a lucrurilor evocate. Nu acționează nici o intenție de obiectivitate, ci doar destăinuirea și revărsarea unei vieți lăuntrice, legată poate de geloziiile, trădările, dramele chinuitoare ale vieții sentimentale.

În schimb este interesant să vezi trăind prin operele sale stări sufletești individuale care au fost comune unei întregi generații, care i-au marcat limitele și satisfacțiile, gusturile și slăbiciunile, o atitudine confuză în înfruntarea alternativelor existenței cotidiene. Dacă n-am fi atenți la această circumstanță fundamentală care stă la baza elaborării lui creatoare, limbajul său ne-ar părea astăzi aproape de neînțeles, cifrat prin aluzii la tendințe și formule care atunci nu numai că erau în firea lucrurilor, ci deveneau preferințe, aproape ca un viciu. Antecedentele literare ale lui Rosso di San Secondo sînt simple, imediate: Verga, D'Annunzio, Pirandello, Maeterlinck, Wedekind; reelaborate gazetărește, în gen de vulgari-

¹ Versurile sînt rostite de personajul Liolà în actul I al piesei cu același nume

zare minoră, atentă la accentele cotidiene ale epocii, nu dintr-o datorie de cronicar, ci pentru moda unei fraze sau a unei atitudini. Cu o treaptă mai jos, dăm peste romanele erotice de mare tiraj. Dacă aceea era literatură de consum, acesta este teatru de descărcare, în pateticul cotidian, într-o lume care se descătușa de normele ce păreau acum prejudecăți, pentru a înfrunta exigențele vieții și a ajunge să suspine după satisfacerea propriilor dorințe.

Epoca lui Rosso di San Secondo a fost scurtă: din anii primului război, pînă în anii cînd se întărea fascismul. Legată de Pirandello care îi susținea cu vigoare dramaturgia pe lîngă Talli, de Talli care o punea în scenă uneori cu îndoieli, dar mereu cu grijă și inteligență: erau anii cînd străluceau surorile Gramatica, cînd debuta Tatiana Pavlova, anii pieselor lui Massimo Bontempelli, *Vita intensa* și *Vita operosa*. O întreagă generație îmbrățișa cu convingere sloganurile de renovare și de tinerețe ale fascismului, încadrîndu-se apoi adecvat în societatea creată de el, găsind în această afirmare fie un scop pentru expansiunile patetic umoristice ale tinereții, dezorientată de masacrele războiului și de bolile corpului social, fie un sentiment hegemonic regăsit, alimentat prin ipocrizii legitime, de posibilitatea de a satisface slăbiciuni ascunse, pentru care înainte se ținea un jurnal. Bineînțeles, printr-o logică revanșă a destinului, aceasta a însemnat pentru mulți vlăguire, nesiguranță și o răceală a expresiei, pînă cînd și-au dat seama de impasul tragic.

Rosso di San Secondo a continuat să scrie cu asiduitate romane și piese, încercînd să-și deplaseze axa expresivă în evoluția timpurilor, dar fără a reuși. Concordanța cu epoca, deci cu teatrul, îi scăpase din mînă. Și-a maturizat și intențiile și stilul, dar zadarnic, așa cum zadarnică i-a fost și experiența multilor ani trăiți în nordul Europei. Încetul cu încetul s-a agravat și detașarea lui de oportunitatea artistică, precum și starea sănătății și greutățile cotidiene ale vieții.

BONTEMPELLI

Massimo Bontempelli (1878—1960) creează personaje cufundate în viața obișnuită, dar pătrunse de naivitate sau de prea multă știință. Asupra lor incumbă, necunoscută

și apoi revelându-se, o fatalitate împletită, firește, cu moartea. Ea nu poate fi ocolită, și aduce o dureroasă purificare, uneori chiar un început de fericire. Această schemă este aplicată de Bontempelli provinciei italiene, văzută într-o perspectivă « metafizică » (seria picturală a lui De Chirico *Rappels d'Italie*; Carra și Morandi¹ din anii războiului) care la rîndul ei derivă mai mult sau mai puțin conștient, din concepția stendhaliană. O provincie alienată, străină de evenimentele istorice, care nu izbutesc s-o scuture, dedicată pasiunilor ei intime, secrete și uneori rușinoase. Într-un cuvînt, Italia însăși, unde și astăzi capitale sînt multe și nici una. O Italie luminoasă, ardentă, brăzdată de afecte care servesc vieții ei drept coloană vertebrală.

Bontempelli răsfîrînge lumea îmbrățișată cu privirea în cele mai variate forme: de la eseu la povestire, de la roman la piesa de teatru, într-o activitate poliedrică și conștientă, care tinde, mai presus de orice, să-și atingă scopul, servindu-se de forme, în loc să servească formele. Da aici atitudinea sa față de teatru: rebel la structura lui dominatoare, hotărît să nu-i cedeze și tot atît de hotărît să-l folosească în felul care îi pare cel mai oportun, fără să-i pese de dispoziția publicului sau de gustul dominant pe scenă. Bontempelli aparține unei epoci literare europene care ne pare astăzi îndepărtată. Uneori, resursele și soluțiile lui se resimt de apăsarea timpului. Intenția lui programatică poate genera, de asemenea, nedumescire. Dar acestea sînt doar simple scorii. Din piesele sale răzbate o savoare sinceră a epocii și a vicisitudinilor ei interioare, un sentiment al fatalității care a fost și este esențial, ba chiar determinant, în viața Europei din acest secol; în sfîrșit, o viziune pătrunzătoare și precisă a supranaturalului care plutește deasupra noastră, sub un nou aspect.

Evoluția dramaturgiei din vremea primelor piese ale lui Bontempelli (*Guardia alla luna*, este din 1922) nu se preta la necesitățile sale expresive, de unde și neîncrederea lui, resentimentul fățiș al autorului (în prefețele pe care le scrie la piesele sale, se întrebă în mai multe rînduri de ce mai persistă în această direcție). Exemplul lui Pirandello îi coordonează și călăuzește imaginația. Dar aspectul realist, care la Pirandello rămîne fundamental, se dovedește la Bontempelli hotărît depășit, printr-o nouă plasticitate a expresiei, unde fantasticul

¹ Pictori italieni, născuți între 1880 și 1890, au aderat la diverse curente moderne dintre care pictura metafizică creată de De Chirico

își pierde artificialitatea fiindcă se înrudește strîns cu posibilul de astăzi. În *Guardia alla luna*, construcția este vădit expresionistă. Durerea mamei care-și caută cu sufletul la gură fiica pierdută, palpită cu o adîncă sinceritate dobîndită într-un șir de tablouri evocatoare de mediu și de tipuri, cu o varietate surprinzătoare, într-o călătorie nesfîrșită.

Subiectul este construit liniar, dar desfășurarea păcătuiește prin caracterul abstract și generic, după cum *Siepe a nordovest* (Barieră la nord-vest, 1926), piesă pentru păpuși, marionete, actori, se pierde pînă la urmă chiar din cauza ideii ei noi, mai precis, confruntarea între trei feluri de a interpreta o piesă. *Nostra Dea* (1926) și *Minnie la candida* (Minnie cea candidă, 1930) sînt operele principale din prima perioadă, și reiau mai reușit decît piesele din acea vreme ale lui Pirandello (afară de *Astă seară se improvizează*) sarcina aceluia gen de dramaturgie, încercînd căi mai adecvate.

Lupta omului cu propriile sale manifestări, fatalitatea care îl face să sucumbă sub despotismul lor, inocența care nu se poate răzvrăti și pînă la urmă este nimicită, iată teme dominante, tratate cu o luciditate psihologică impresionantă și o agitație tragică reținută cu pudoare. O alienare creată cu propriile miini, în traiul de toate zilele, sub imperiul unor mecanisme sufocante. *Minnie* și *Nostra Dea* marchează metamorfozele și drama unei candori a cărei posibilitate obsedează imaginația lui Bontempelli, ca un « a nu ști » menit să întilnească și să încununeze propriul lui « a ști » — natura cu spiritul — un dualism ale cărui părți nu pot să nu se unească și să nu se îmbine dialectic.

Valoria ovvero la famiglia del fabbro (Valoria sau familia fierarului, 1931) nu se depărtează în esență de romanul din care a fost extrasă versiunea teatrală. Încercarea de a crea un vodevil cu conținut metafizic eșuează din cauza artificiului evident, deoarece nu este ajutată de experiența teatrală necesară, de un simț comic real.

În *Bassano padre geloso* (Bassano tată grijuliu, 1932) Bontempelli își reînnoiește încercarea cu o teatralitate fățișă, mizează pe comedia de caracter de tip clasic, dar rămîne pe linia moartă a intențiilor, negăsindu-și rostul adecvat pentru adevărata lui necesitate expresivă. În anii următori, între 1932 și 1935, Bontempelli înfruntă, cum făcuse înainte și Pirandello cu *Uriășii munților*, o criză interioară care îl zdruncină adînc și îl face să recunoască ridicolul și nedreptatea vădită a ordinii constituite în care trăiește.

La fame (Foamea, 1936) are un personaj viguros și amar, eroina, și o idee-fapt, o povestire, o amintire, o obsesie care o animează și fac să izbucnească scena finală, cea mai sinceră și tulburătoare din opera lui Bontempelli. Ideea-fapt, este însă prejudiciată de caracterul vag, mitic, în contrast cu concretul teribil al foamei și al prezenței ei, așa încât îi slăbește chemarea, îi atenuază tragedia. În jurul Barbarei nu trăiesc decît umbre. Suferința ei pare deci, la un moment dat, imaginară, neizbutind să devină nici universală, nici istorică. Și totuși, în scena amintită, găsește o vigoare de accente care devine ecoul revelator al unei suferințe impuse omenirii, al unor populații care trăiesc cu obsesia ei, cerînd, în numele ei să se elibereze.

Nembo (1938) introduce în evocarea mitică a unei nenorociri colective îngrozitoare un sens nou al iubirii, exprimă iminența fatalității. Cu un simț profetic pentru ceea ce avea să se întîmple numai după cîțiva ani, autorul prezintă jocul și înocența drept cele două forțe care, aliate, pot să înfrîngă această catastrofă, printr-o definiție a iubirii în care se unesc « a ști » al lui Marzio, cu « a nu ști » al Reginei. Fatalitatea este de folos pentru a recunoaște, a înțelege unde este și cum este iubirea, prin intermediul unei stări de har de factură nouă. Bontempelli își încheie, în subtilul și aerianul arc al evenimentelor și al figurilor, parabola care sfîrșește și ea printr-o rebeliune față de conformismul dominant, față de cerințele ordinii și încrederii. Dobîndește o salvare sufletească lăuntrică, printr-o conștiință limpede a adevăratelor sale posibilități.

BETTI

Opera lui Ugo Betti are un limbaj unitar, maleabil din punct de vedere dramatic și bogat în resurse interpretative. Unul dintre primele limbaje — la dramaturgii italieni — care nu este derivat din vreun grai dialectal, și este foarte apropiat de jargonul adoptat de lumea funcționarilor, atât în rezolvarea treburilor cât și în raporturile de serviciu: precis, sec, schematic, lipsit de imaginație (iar când Betti caută să evadeze în liric, atunci se vede și mai bine că acest gen de evaziune nu reprezintă pentru personajele sale decât un alibi prin care să-și justifice adevărata lor fire, cu atât mai multă amărăciune, cu cât se rușinează de ea). Desfășurarea dramatică urmează formulele fixate de exemplele ibseniene. Personajele nu sînt prea diferite, reflectă ușoare variații ale figurilor care desigur i-au fost autorului mai apropiate în viață. Cele secundare par adesea de umplutură. Climatul este descris și conturat fără legătură cu referiri directe: personajele principale exprimă fiecare în primul rînd cîte o tendință specială, deformantă, a psihicului, surprinsă în momentul dezvoltării ei.

Deși influențele sînt numeroase și adesea foarte ușor de recunoscut, cea care predomină — și care în parte poate fi socotită o afinitate — este aceea a lui Strindberg, a lui Strindberg de la *Kammerspiel*.

Ca o fantasmă strindberghiană din *Sonata*, Betti s-a închis între pereții cercului său, obsedat de tendința morbidă a acestuia spre rău, de deșarta iluzie a ispășirii.

În sens tragic se poate manifesta conștiința tulbură a celui care, dobîndind în mediul său o situație privilegiată, nu poate să nu simtă în sinea lui, în gesturile vieții sale private, abjecția și rușinea, văzîndu-se tîrît către acțiuni pe care nu le poate refuza și care pînă la urmă îi repugnă amarnic. Creația drama-

tică a lui Betti suferă de lipsa « celuilalt », a confruntărilor și comparațiilor, a unui conflict care să nu fie pregătit dinainte prin înseși postulatele sale, a unei adevărate libertăți interioare, fapt care o lipsește de vigoare și nu-i îngăduie să fie originală decît pe alocuri. Fără îndoială, în teatrul italian marchează o etapă istorică aspra condamnare rostită de jucătorii din *Frana allo scalo Nord* (1936) și *Corruzione al palazzo di giustizia* (1949), asupra lor înșiși, deci asupra lumii și a timpului a căror expresie sînt. *Il diluvio* (1943) pare să extindă cu violență grotescă și batjocoritoare actul de acuzare îndreptat asupra lumii descrise. În primii ani, succesul lui Betti este doar de stimă intelectuală. După aceea, genul său mai frivol, destul de subtil din *I nostri sogni* (1937), *Una bella giornata di settembre* (1937), *Il paese delle vacanze* (1942), orientînd inspirația lui crepusculară spre idilă, se dovedește agreabil.

Vento notturno, reprezentată pentru prima oară la Milano în 1945, a fost probabil compusă în anii războiului, sau poate cu puțin înainte, cînd începeau să i se simtă indiciile. Descoperim aici tenebrele stării sufletești deprimată și îngrijorate din acei ani. Tristele personaje din piesă sînt ecoul lor dureros. În *Corruzione al palazzo di giustizia*, judecătorul Betti a depus mărturie despre faptele pe care le cunoaște și le poate judeca efectiv. În plus, renunțînd la slăbiciunea de a schimba la întîmplare tehnicile teatrale, s-a menținut la cea mai simplă și pe de altă parte, mai sigură și verificată de multe secole: tehnica investigației și a rechizitoriului.

Piesa începe cu un tablou aspru și viguros al Palatului de justiție unde s-a încuibat « lepra » corupției. Se recunoaște cu ușurință în el lugubrul edificiu din Roma, iar figurile judecătorilor sînt conturate cu atîta incisivitate încît te duc cu gîndul la modele reale. Cum să nu fii ispitit să identifiți în figura consilierului Hertli — însărcinat special de către ministru cu ancheta — pe Betti însuși, magistrat cu grad înalt? Încă din primele scene apare evident conflictul dintre vinovăția fiecărui om, și deci a fiecărui judecător ca om, și necesitatea unui judecător și a unei pedepse în viața socială. Drama prezintă un adevărat interes atunci cînd reflectă sensul și obsesia justiției, iar acestea sînt redate prin tulburarea și misterul care învăluie conștiințele judecătorilor: cea slabă și senilă a președintelui Vanel, asupra căruia planează multă vreme bănuielile, precum și a celor doi referenți, amîndoi vinovați. Primul, sceptic și sarcastic, moare acuzîndu-se singur, după ce l-a amenințat pe celălalt cu denunțarea și l-a terorizat

într-o scenă cu caracter de *grand-guignol*, prefăcîndu-se că este în agonie, și atunci celălalt își deschide sufletul în fața lui, pentru a-și putea mărturisi vina și a se putea elibera de ea. Captivanta emoție dramatică este abil întreținută după mecanismul intrigii polițiste, prin extinderea bănuielii asupra fiecărui judecător și prin frămîntarea fiecăruia din pricina numeroaselor vinovății care le-au pătat inevitabil viața. Strigătul sfîșietor și de neînțeles al fiicei lui Vanel în clipa cînd cade în golul ascensorului, aproape sigur, pentru a se sinucide, continuă să răsune îndelung ca un act de acuzare pentru corupția la care a fost obligată să asiste. Anunță o justiție finală. *Ispezione* (1947), *Marito e moglie* (1947), *Lotta fino all'alba* (1949), *Delitto all'isola delle capre* (1950), *Irene innocente* (1950) insistă asupra suferințelor pricinuite de situații morale ambigue, în sînul unor familii, între cei patru pereți ai unei existențe banale și fruste făcută dintr-un șir de înfrîngeri și îngenuncheri umilitoare, abjecte. Reflectă nu numai conștiința bolnavă și rănită a autorului, ci și teama unor largi mase burgheze, incapabile să-și aleagă o soartă, justificările folosite cu nerușinare de conștiințele ce își arogă dreptul de a dirija spiritele, în numele unor principii care ascund cu totul alte interese și motive (caută să și le ascundă și lor înșiși).

Aceste mecanisme mentale, aceste direcții de acțiune, duc prin forța lucrurilor la adînci tulburări, la grave deformări ale psihicului, pe care Betti le expune în felul său obișnuit, adică exploatînd formele dramatice și chiar invenții ce țin de cultura teatrală, pentru a da glas propriilor lui frămîntări, prin personaje care în ultimă instanță se dovedesc a fi oglinda lui lăuntrică, cu fațete multiple. Întîmplările sînt tulburi, personajele violente și ambigue dacă sînt bărbați, victime dacă sînt femei.

Opera lui Betti reflectă treptat atmosfera sufocantă care apasă asupra țării. Autorul aduce o mărturie a sentimentului de oprimare din Italia în timpul războiului rece. Nu trebuie să se țină seama (în *Il giocatore* — 1951 — ca și în piesele precedente) de înclinațiile ideologice prin care Betti încearcă să-și ascundă și lui și celorlalți imboldul secret care îl îndeamnă să scrie. Instanțe supreme, judecători de toate felurile, simboluri de orice gen rămîn simple învelișuri, ipostaze îndrăznețe. În realitate, firea lui Betti — firește, Betti autorul — cedează unor impulsuri ce își dezvăluie destul de ușor proveniența din complexe cărora le simte profund vinovăția și rușinea, dar care se etalează cu plăcere. În mai multe rînduri, Ennio,

cartoforul, invocă turpitudinea umană generală pentru a explica motivele comportării lui. Oamenii sînt « *broaște scîrboase, care își modulează însă glasul* », adică au față de animale superioritatea (dacă putem s-o numim astfel) de a-și masca poftele printr-o imaginație bogată, printr-o atitudine ipocrită. Nu pot exista îndoieli asupra abjecției ființei umane: toate conflictele ei sînt de natură bestială, de violență și luxură. Deasupra acestora gravitează concepte, zeități, justiție, iubire: ipostaze rizibile.

Din această atitudine a lui Betti nu lipsește un fel de estetism — prezent mereu și în opera lui — care nu se mai joacă doar cu rezonanța cuvintelor, ci și cu aceea a conceptelor și a marilor principii; și, ca orice estetism, acesta se inspiră din poziții intelectuale admirate, pe care ar vrea să le imite. De rîndul acesta însă, fiindcă recurge la o progresie dramatică neobișnuită și mai convingătoare, la o structură și la pasaje care devin adesea funcțional emotive, drama pusă în lumină nu este doar rodul unei elaborări de leitmotive culturale alese dinainte, ci drama însăși a unei anumite culturi și a unor anumite poziții ideologice (zise « spirituale », dar în realitate de tipică dublă conștiință).

La regina e gli insorti (1951), *L'aiuola bruciata* (1953) intervin în lupta politică cu scopul de a zugrăvi drept personaje frustrate și persecutoare pe aceia care iau inițiativa răsturnărilor sociale, în vreme ce victime preferate, cu inima curată, sînt figurile simbolice care apără principiile tradiționale și puritatea sentimentelor contra machiavelismelor politice. Această perioadă coincide, nu întîmplător, cu ascuțirea tensiunii interne și internaționale.

Cu *La fuggitiva* (1953), Betti își încheie opera reîntorcîndu-se la tema dezbatărilor tulburi în cadrul existențelor înăbușite de o lume implacabil burgheză. Construcțiile metafizice nu servesc decît la justificarea unor recreații și tendințe ale imaginației. Realitatea puterii la care a vrut să ajungă decepționează profund.

SQUARZINA

Piesa lui Luigi Squarzina *L'Esposizione universale* (1949 — reprezentată în Italia abia la zece ani după ce a fost scrisă) n-a întîmpinat dificultăți formale sau obstacole tehnice.

Construcția ei este în mod simplu și eficace dramatică, în termenii tradiționali. Piesa urmează cu deosebită abilitate regulile structurii elaborate și perfecționate de-a lungul secolelor, și este imediat accesibilă, directă și fidelă față de fapte, deci plăcută oricărui public — care preferă faptul divers, — fidelă menirii teatrale de a reflecta și cerceta realitatea. De ce nu s-a putut vedea pe scenele italiene decât la Triest, la mai bine de zece ani după ce a fost scrisă? Motivul se descoperă lesne la sfârșitul actului al treilea: pentru că se expun concluzii amare, perspective revoluționare.

În *Tre quarti di luna* (1953) autorul abordează situații istorice în adevăratul sens al cuvîntului, lămurindu-le în lumina unei psihologii realiste bogate în ecouri, care izbutește să orienteze prezentul printr-o privire lucidă asupra originilor. Urmărește să indice, să descrie, să propună un anumit conflict, care oferă unele chei pentru situațiile istorice, și să-i prezinte personajele. Ar fi ajuns, probabil, mai bine la miezul chestiunii într-o problemă de atîta răspundere și abordată aici fățiș, dacă aspectul intelectual n-ar fi fost prea evident. Intelectual de mîna întii este și directorul, intelectuali sînt și cei doi adolescenți, firește în limitele vîrstei: în figurile lor se reflectă mai mult autorul, mai mult scopul lui dramatic decât o realitate clară și caracterizată în limitele ei. Dar conflictul situat în lumea școlară de influență gentiliană¹, în timpul afirmării fascismului, are o semnificație de mărturie istorică.

Cînd a compus *La Romagnola* (1959), Squarzina, regizor calculat și mai atent decât alții la funcționalitatea piesei sale, la rezultatul ei, a dat uitării orice preocupare practică, dăruindu-se impulsului inspirației, dorinței de a schița de aproape vicisitudinile italiene dintre anii '36—'45. A căutat să contureze trăsături istorice în sensul cel mai la g și complet a cuvîntului din punct de vedere psihologic. Personajele lui Squarzina sînt zugrăvite prin exprimarea lor participantă și pătimașe de natură esențial romantică, uneori chiar melodramatică, iar evenimentele din anii '40 sînt retrăite cu luciditate. Vastitatea acestei intenții a dăunat poate aprofundării ei. Mobilul călăuzitor este furnizat de destinele personajelor principale și în special de acela al protagonistei, atît de omește nefericită, din greșeală în greșeală pînă la cel mai neconsolat și tragic faliment.

¹ Giovanni Gentile (1875—1944), filozof, colaboratorul lui Croce, a fost profesor, ajungînd în timpul fascismului la înalte funcții culturale.

Inspirația lui Massimo Dursi este deosebit de compactă și coerentă, de-a lungul unei dezvoltări lineare.

Dursi este un autor provincial. Aceasta nu constituie o limită, ci o caracteristică. Provincia italiană mai păstrează și astăzi atâtea surse de imaginație, încât totul este posibil cu ajutorul ei, așa cum a fost pentru călătorii străini din secolul al XIX-lea, și pentru prozatorii italieni regionalști. Tocmai aceste culori precise de ambianță dau operelor lui Dursi un aspect atât de specific și original.

Piesele sale scot clar în evidență asemenea particularități. Reflectă un climat de melancolie tulbure și resemnată, precum și de ofilită renunțare, care sînt proprii unei situații periferice, așa cum este astăzi aceea a provinciei, hotărît alienată.

La giostra (1950) este o delicată poveste alegorică, plină de amărăciuni ascunse, care amuză totuși spectatorul, antrenîndu-l în jocul ei plăcut.

În *Bertoldo a Corte* (1957) se exprimă experiențele umane ale lui Dursi, viziunea lui amară despre lupta pentru viață. Realizînd teatral povestea lui Bertoldo, într-un stil comic de factură elegantă și mușcătoare, el a urmat un dublu itinerar: pe de o parte a readus la viață și la o nouă și actuală semnificație vechile tradiții italiene, restituindu-le acea funcție de ferment care este forța lor; pe de alta, a pus pe primul plan și a zugrăvit cu realism tragicul raport dintre dominați și dominatori, care merge de la oprimare pînă la corupție, și a cărui victimă este Bertoldo, voce perenă și savuroasă mască umană a țaranului italian.

În *Il Passatore* (1963) Massimo Dursi a elaborat în formă teatrală vicisitudinile lui Stefano Pelloni, zis *il Passatore*, în gen de « cronică populară », reflectînd prin ele frămîntarea populațiilor care voiau să scape de jugul Statului Pontifical. Dursi își situează personajul în mediu și situații foarte concrete. Îi conturează un portret biografic fidel, care nu ascunde și nu alterează izvoarele istorice, luminîndu-l prin perspectivele și prin interpretarea faptelor revoluționare de care era bîntuită provincia Romagna. Față de evenimente, de împrejurări de personaje principale mai mult sau mai puțin istorice, Massimo Dursi are conștiința lucidă a dramaturgului pentru care reconstituirea realității înseamnă alegerea elementelor semnificative într-o evoluție dramatică ce îi relevă sensul. Totodată creează climatul prin sobre elemente lirice.

La Mascherata (1954), versiune teatrală inspirată liber din romanul omonim, după cum declară limpede Alberto Moravia, s-a născut ca structură de idei din indignarea pe care i-a suscitată-o autorului atât falsul atentat organizat de naziști pentru incendierea Reichstagului, cât și amorurile lui Mussolini, care tocmai în acea perioadă recăpătau vigoare, și respingătorul spectacol oferit în America Centrală, pe care Moravia o vizitase atunci, de generalii-dictatori. Romanul și drama își dovedesc obiectivele precise, pe atunci de strictă actualitate (așa încît Mussolini a permis la început tipărirea romanului, dar pe urmă i-a interzis difuzarea). Astăzi ceva pare învechit în piesă: în special limbajul, linearitatea dezvoltărilor dramatice. În schimb, caracterele rămîn clare și pregnante, soluțiile expeditivă și ingenioase (în special cele legate de serbare și de apariția măștilor), și, în multe cazuri, ironia contrastelor e spirituală. Prezentarea sarcastică a acțiunii, unde poftele și josițiile exercită o dominație mai puternică decît aventurierul devenit mic tiran, anturajul și în special cei ce au serioase interese financiare de apărat, expune o utilă paradigmă morală.

Alberto Moravia a vrut să înfrunte direct experiența dramatică, elaborînd o concepție personală a valorilor teatrale, încredințată, după cum a explicat detaliat într-o conferință, «nudității cuvîntului». Tema aleasă de el, pentru a exprima și pe scenă concepția sa despre existență în cadrul unei tragedii, a fost cea mai concordantă cu lumea din proza lui, dar într-o perspectivă istorică ce se potrivește, după părerea lui Moravia, cu tragedia, și care îi îngăduie să planeze asupra destinului uman.

Cum să nu recunoști în membrii familiei Cenci și în personajele ce gravitează în jurul lor, la Rocca della Petrella, psihologii și situații strîns înrudite cu acelea din Roma de astăzi constatate și descrise de Moravia? Istoria — care în cazul procesului Cenci este deosebit de lămuritoare — devine un ductil instrument de teatru, iar Moravia se apropie de ea înzestrat cu două arme: stilul Renașterii tîrzii al dialogului, și concepția elisabetană a evenimentelor, de o obiectivitate puternică și dramatică. El își abordează personajele așa cum autorii elisabetani abordau lumea italiană, cu scopul de a putea reflecta pasiuni ascunse pe care să li le atribuie.

Moravia urmărește o teatralitate încredințată în esență vigoarei pasiunii și exprimată într-un limbaj de complexă investigație psihologică, izvorită din ciocnirea sentimentelor, printr-o succesiune logică, de cronică istorică, mai mult decât prin mijlocirea schemelor structurale obișnuite. Cu alte cuvinte, teatralitatea lui izvorăște mai degrabă din puterea evocatoare a dialogului, decât din înlănțuirea mecanică a scenelor, iar evoluția dramatică se leagă mai degrabă de desfășurarea evenimentelor care dirijează drama, decât de construcția prestabilită a apariției lor pe scenă.

În piesa *Beatrice Cenci*, Moravia a parcurs cu fidelitate etapele cronicii istorice a epocii, respectând minuțioasa biografie făcută de Corrado Ricci. N-a căutat nici să îmbogățească nici să născocească. În schimb, a scrutat sufletul personajelor însușindu-și-le, inserându-le în vasta lui tentativă de caracterologie a lumii din Roma de astăzi, ca pentru a-i căuta originile. În această privință, tragedia este bogată în teme, cu multiple fațete și rezonanțe; pentru fiecare personaj ea oferă o spectroscopie completă care îi luminează conștiința din toate părțile, identificându-i impulsurile și comportarea, mobilurile ascunse și vicleniile psihicului, reacțiile fiziologice și morala adoptată. În felul acesta istoria se transformă într-o dramă tipic moraviană, interpretată pînă la retrăirea și repetarea ei, ajungînd la un stil de tragedie modernă.

TEATRUL ÎN STATELE UNITE

CĂILE DE DEZVOLTARE A TEATRULUI ÎN STATELE UNITE

În Statele Unite, spre deosebire de alte activități artistice, și din cauza unor împrejurări istorice, teatrul s-a dezvoltat foarte târziu în comparație cu teatrul și cultura europeană. Pînă la izbucnirea războiului din 1914—1918, el nu se putea numi încă un fapt artistic propriu-zis, ci mai degrabă o obișnuință, o distracție. Lipseau autorii, iar printre actori nu exista o concepție ridicată și aprofundată a artei lor. Tentativele lui Henry James (1843—1916) rămăseseră fără urmări atît în scrierile critice cît și în lucrările dramatice propriu-zise. James trăiește multă vreme departe de patria lui, ispitit printre altele și de teatrul european, la a cărui viață n-a putut însă participa. În anii dinainte și de după război, întreaga țară se scutură însă și se trezește la o neașteptată și abundentă înflorire culturală. Se edifică epopeile cinematografice ale lui Griffith și Chaplin. Reviste mărunte găzduiesc primele scrieri ale lui J. Joyce, Ezra Pound, T. S. Eliot. O dată cu Marcel Duchamp, Mon Ray și apariția lui Picabia, întîlnim chiar o adiere ingenuă de dadaism diabolic. În acest climat s-a născut Teatrul « Guild » și Teatrul trupei « Princeton Players », care a jucat primele piese ale lui Eugene O'Neill (1888—1953). După cele dintîi încercări din secolul al XVIII-lea și melodramele și farsele din secolul al XIX-lea, iată apărînd o vastă operă dramatică, o valoroasă frescă scenică a noii civilizații americane. Originile ei, precum și frămîntarea prezentă și perspectivele viitoare, sînt sondate cu mijloace noi.

Aventura succesului: teatrul american descrie sau combate această pornire, caută să-i propună mituri și deci sublimări, ori o transformă într-o vîltoare de raporturi de forță cu ființele care-l înconjoară pe protagonist și îi servesc drept orizont. Teatrul vrea să creeze o ruptură neprevăzută a acestor legi: le creează chiar antagonistul, doar pentru a arăta cum să se acționeze în vederea cuceririi unei puteri asupra lumii dinafară. Desigur, drumuri sînt multe și uneori neprevăzute: dar oricît le-ar glorifica teatrul, nici unul nu duce la rezultatul definitiv al succesului (un instinct de jaf). Teatrul demonstrează că nu rămîne nimic decît golul. Își asumă sarcina de a găsi alte conținuturi și alte linii conducătoare pentru viață: dar nici aceasta nu duce la nimic. Femeia și bărbatul se identifică, sau își schimbă rolurile între ei: rămîne mereu condiția unei puteri care se manifestă cu violență mai mult sau mai puțin disimulată, sau a unei temeri.

În prezent, teatrul american reprezintă o activitate speculativă în marginea clasei înstărite (se poate spune și despre el ceea ce scrie Veblen¹ vorbind despre «studiile superioare ca expresie a civilizației financiare») și a stadiului ei industrial-statal, cu scop de confesiune (în sens masochist) și de plăcută descoperire a unei stări de fapt: de pildă, în *Hairy Ape* (Maimuța păroasă) de O'Neill se poate constata prăpastia dintre o față delicată din straturile superioare ale clasei înstărite yankee, și o brută cu trup de uriaș care își consumă pentru ea zilele în dogoarea cazanelor. Spectatorul este cucerit de contrastul evident, excitant.

În deceniile din mijlocul secolului al XIX-lea, s-a petrecut așa-numita Renaștere americană cu ivirea cîtorva mari personalități menite să exercite influențe decisive și în cultura europeană: Poe, Emerson, Thoreau, Melville, Hawthorne, Withman. O înflorire care survine curînd după nașterea națiunii americane. Ca fenomen autohton și cu totul original,

¹ Thornstein B. Veblen (1857—1929), economist și sociolog american, al cărui sistem de idei a fost definit drept un determinism tehnologic

ea corespunde mai mult evului mediu decît Renaşterii noastre. Abia după mai bine de o jumătate de secol s-a ivit o nouă şi amplă producţie, atît literară cît şi teatrală, apărută adesea sub semnul unei ciocniri directe cu cultura europeană. După cum în evul mediu teatrul n-a avut posibilitatea să se exprime în mod desăvîrşit, şi a făcut-o mai tîrziu, în timpul Renaşterii, în contact cu teatrul clasic redescoperit, tot astfel în Statele Unite, teatrul a început să trăiască sub aspect artistic în ajunul primului război mondial, ca o urmare a marilor curente dramatice care se manifestaseră în Europa în jurul hotarului dintre cele două secole.

O'NEILL

Eugene O'Neill (1888—1953) aparţine acele generaţii de scriitori, astăzi venerabili sau dispăruţi, care au încercat o altoire merită să suscite o lume spirituală, în care opoziţia americană să acţioneze sub imboldul celor mai viguroase curente culturale ale civilizaţiei occidentale. Cu alte cuvinte, au încercat să afirme naţionalitatea operei lor, introducînd-o în universalitate. Cei mai de seamă exponenţi ai acelei epoci, Robert Frost, Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson, au izbutit să-şi realizeze pozitiv aspiraţiile.

Pentru O'Neill sarcina devenea mai anevoioasă, deoarece în cultura Statelor Unite nu existau precedente valabile în privinţa formei teatrale. O'Neill, din părinţi actori şi autodidact, după cum ne va lămuri el însuşi în ultimele sale piese, îşi maturizează vocaţia teatrală în perioada petrecută într-un sanatoriu.¹ În prima perioadă, producţia lui se leagă, în privinţa structurii teatrale, de experienţele europene, dar în ce priveşte conţinutul, rămîne fidelă

¹ Din cauza unui început de tuberculoză, O'Neill a stat în sanatoriu între 1912—1913, de unde a ieşit vindecat şi decis să scrie teatru

tradiției provenite din Renașterea americană, legată încă de sentimentul de vinovăție și ispășire, ca rezultat direct al concepției puritane. Când ajunge la o deplină maturitate, O'Neill construiește cu ajutorul concepțiilor psihanalitice câteva drame mari, în care, inspirându-se din miturile clasice, caută să contureze sensul istoriei americane, caracteristicile spiritului yankeu, prin vicisitudinile câtorva familii. Ultimele piese constituie o adevărată *saga* a familiei și a lumii sale. Acestea au fost reprezentate numai după moartea lui. Confesiunea devenise personală, directă. Acest autobiografism apare de asemenea sub influența autobiografismului tot mai accentuat din literatura europeană. Dar în dramele lui O'Neill rămâne constant caracterul unic, neconfundabil, tipic american al experiențelor lui personale, adeseori profund tragice. Această confluență, această osmoză de elemente duce de multe ori la o aglomerare confuză, în care simbolul și personajul se ciocnesc și adeseori se elimină reciproc, iar semnificația umană se pierde, urmărind seducția unei tematici exterioare, iar psihologia se fărâmițează într-o serie de atitudini nu întotdeauna verosimile. Veleitățile autorului tind astfel să se suprapună naturalei acțiunii și a figurilor. De altfel, însăși viața lui O'Neill începea să capete o întorsătură dramatică. Ani de-a rândul a fost ținut la pat de o boală nemiloasă care avea să-i aducă sfârșitul și care nu-i mai îngăduia să compună decît dictînd. Astfel, existența și opera lui s-au desfășurat în mijlocul unor contradicții tragice, în căutarea zadarnică a unei încrederi lăuntrice, a unui atașament pozitiv. În *The Moon of Caribbees and other Plays of Sea* (Luna Caraibilor și alte drame ale mării, 1917) aventura lui *Mayflower*¹ se repetă la nesfârșit: O'Neill expune fazele acestei vagabondării, pe mare și apoi pe uscat, a piraiților și pe urmă a coloniștilor, în căutarea unui liman stabil. Povestea este mereu aceeași. Se repetă soarta ei de izolare,

¹ Numele corăbiei care a adus în 1620 la gurile râului Hudson primul grup de puritani englezi emigranți, care au fondat o colonie în Massachusetts

de introversiune. Drama individuală se reflectă într-un destin comun: acela de a nu găsi un scop vieții, dacă n-ai izbutit s-o îndrumezi pe calea cuceirii. O'Neill retrăiește propria sa experiență: fusese marinar. În cadrul viziunii complexe a lui Melville, în haloul nebulos care înconjoară noua Anglie (pământul făgăduinței pentru pelerinii care debarcă venind din vechea Anglie) mai răsună încă rondelul din *Balada bătrînului marinar* de Coleridge. Navele baleniere și vapoarele de transport, vapoarele și canonierele de coastă transportă o omenire în derivă, care dorește să evadeze, dar din această evadare cultivă doar visul cu care încearcă să se consoleze, o nostalgie ce nu-și află împăcare. Personajele sînt portretizate cu vigoare și cu realism: evident după natură, din memorie. Schițele par de scurtă respirație, dar în realitate lasă deschideri vaste asupra orizonturilor lăuntrice ale sufletului. John Ford a realizat din aceste episoade zugrăvite în culori dense și sumbre un film destul de fidel spiritului lor. După cîțiva ani, O'Neill a reluat motivele principale și le-a transpus într-o dramă: *Anna Christie* (1921), unde conflictele sînt restrînse la cadrul unui port. El se folosește de un material realist pentru a ne prezenta o intrigă și caractere romanești, lăsîndu-se în voia ipostazelor imaginației sale. Nu întîmplător, Greta Garbo, pe atunci în culmea gloriei, i-a fost interpretă pe ecran, întrupînd personajul atît de excesiv romantic prin mitul său, prin *amor fati*. *The Hairy Ape* (Maimuța păroasă, 1922) constituie pentru O'Neill prima încercare dramatică de hotărîtă importanță. Pe de o parte se inspiră din teme de revendicare socială (este caracteristică la O'Neill nevoia de a îmbrățișa cu nestatornicie cele mai felurite imbolduri, ajungînd chiar la o dramă de edificare catolică: *Days Without End* — Zile fără sfîrșit, din 1934); iar pe de altă parte, din cercetarea raporturilor sexuale în stadiul lor inconștient, care începea în acea vreme. Yank, fochistul, pune în mișcare mașina cu sudoarea mușchilor săi, furnizează impulsul vaporului: «*pun în mișcare o mașină și lumea se zguduie. Sînt forța care transformă fierul în oțel, mușchiul care însufleștește oțelul*». Poartă în

el vitalitatea și brutalitatea naturii și este fericit de puterea lui; chiar dacă ea servește o altă lume, lumea clasei avute care trăiește deasupra lui și care îi pare atât de inaccesibilă încît nici nu-i percepe existența. O blondă și fragilă *miss* coboară din curiozitate de pe covertă, la mașinile care pun în mișcare vaporul. Yank se află în contact direct cu focul de la cazane. Fata rămîne cu ochii la trupul și la chipul lui de maimuță păroasă. Yank îi întilnește privirea. I se revelează o altă lume. Este adînc tulburat. Mai tîrziu va pleca de pe vas pentru a se putea plimba pe Fifth Avenue în căutarea dementă a acelei priviri, a acelei apropieri fugitive, care a trezit în amîndoi un amestec de repulsie și atracție. Pentru prima oară devine conștient că nu este decît o maimuță păroasă, decît un instrument în mîna manechinelor plătînde și viclene care i se perindă prin fața ochilor. Le provoacă, le insultă. Este condamnat la închisoare, o închisoare mai rea decît celula spre care dă sala cazanelor, unde își duce el munca grea. Cînd i se dă drumul, se apucă să bea, ca să nu mai simtă angoasa care-l înăbușă de cînd și-a dat seama de inferioritatea lui. Pornește spre Central Park în căutarea singurei ființe pe care o socotește semenul său: o gorilă din grădina zoologică. Se apropie tremurînd de bare. Gorila îl prinde cu labele și îl strivește. Descoperirea că chinuitoarea trudă cotidiană, pînă la epuizare totală, nu numai că nu are vreun sens, dar este pur și simplu impusă de sus, pentru a servi celor care trag sforile, duce prin forța lucrurilor la o dezorientare: preludiu al disperării din care nu mai există puțință de salvare. O'Neill se inspiră în această puternică viziune direct dintr-o realitate cotidiană universală, și îi exprimă cu vigoare urletul stăpînit. Dar cedează cu destulă ușurință ispitei simbolului, căruia i se va supune desfășurarea dramatică. Tendința se agravează în piesa următoare: *The Great God Brown* (Marele Dumnezeu Brown, 1926), în care personajele trebuiau să poarte măști menite să simbolizeze realitatea lor lăuntrică. Drama se diluează în abstracții prolixе, mai remarcabile sub aspectul investigației decît sub acela al rezonanței scenice.

Cînd studiază sufletul negrului, O'Neill situează, firește, obiectul cercetării sale în afara lui, deci fără să-l trădeze, fără să-l deformeze. Firea negrului, atît de departe de cea puritană, îl pasionează și îl antrenează în drama lui.

Spectacolul și interpretul negru-american au ocupat pînă astăzi un loc important în teatrul din S.U.A.; ele sînt, poate, polul de referire. Conștiința critică a yankeilor s-a îndreptat mai cu seamă spre tema conviețuirii lor cu negrii, spre formularea în termeni dramatici a acțiunilor și a reacțiilor care decurg din ea. Ceea ce au spus negrii despre ei înșiși depășește acest cadru, pentru că în realitate este vorba de o națiune care trăiește în mijlocul alteia, izolată, inaccesibilă din punct de vedere spiritual, cu lumea ei animistă, unde instinctele sacre ale creațiilor umane acționează încă liber.

Emperor Jones (Împăratul Jones, 1922) se inspiră, probabil, din figura conducătorului negrilor din Haiti în revolta de acum un secol. Protagonistul își duce poporul la rebeliune și libertate, făcîndu-l stăpîn pe soarta lui. Dar puterea îl îmbată și el devine mai tiran și mai crud decît fuseseră albi. Deși aspirau la libertate, nici el nici ai lui nu sînt în stare să se bucure de ea. În subconștientul lui se agită forțe obscure pe care nu izbuteste să le controleze, care îl obsedează. Sînt «temerile informate» materializate de O'Neill în voci care-l asaltează minîndu-i moralul. Sînt forțele naturii, pe care negrul n-a izbutit încă să le domine și care pun stăpînire pe el de cum încearcă să-și organizeze o viață, de cum încearcă să exercite o putere, în vreme ce-și opri-mă semenii, neștiind să-și controleze izbucnirea instinctelor primare. Nu izbuteste să facă saltul calitativ de la trib la societate. Nu știe să legalizeze violența. O'Neill prezintă într-un amplu monolog împărțit în tablouri suirea pe tron și prăbușirea protagonistului, cu un ritm obsedant și halucinant (preluat poate de la unii dramaturgi expresioniști germani). Subiectul îi este foarte apropiat și reprezentarea dobîndește astfel un amplu arc tragic, cu o viață densă, legată încă de lumea ancestrală, de o istorie care nu izbuteste să se desprindă de osînda ei.

All God's Chilluns Got Wings (Toți copiii lui Dumnezeu au aripi, 1924): dar negrul nu izbutește să zboare, nu poate ajunge acolo unde altul gîndește și simte. Oricît s-ar apropia, uneori, cele două lumi prin legături personale, un sentiment neplăcut tot mai puternic tulbură contactul lor stîrnind gelozii și ranchiune vindicative, hotărîte să înfrîngă o superioritate fizică și naturală, pe care celălalt a sacrificat-o pentru a deveni stăpîn pe soarta sa, pentru a învinge natura, negînd-o în sinea lui.

Desire under the Elms (Patima de sub ulmi, 1924) pare astăzi o materie informă. Cei doi termeni ai conflictului sînt: de o parte, instinctul care îl leagă pe țaran de pămînt, mai cu seamă cînd este proprietatea lui, dobîndită prin trudă îndelungată, prin eroisme tăcute, care-l fac un conservator îndîrjit, atașat în chip bolnăvicios de acel rigid dogmatism religios care-i va garanta pe veci bunurile lui. De cealaltă parte, instinctul primordial care leagă fizicește pe mamă de copil. Care poate constitui o legătură în raportul direct dintre cele două sexe, chiar dacă în acest raport domină femeia, iar bărbatul nu s-a putut întări suficient în copilărie prin afecțiunea maternă. Drama se petrece la țară, în nordul Americii, în zona occidentală. O casă masivă, construită piatră peste piatră la umbra ulmilor. Religia, în formele ei cele mai ipocrite, sufocante, oprimă și fanatizează sufletele: pentru personajele dramei, existența nu este posibilă decît cu prețul revoltei împotriva lanțurilor ei morale. Numele Domnului și limbajul înflăcărat al Bibliei revin în mod obsedant în gînduri și în cuvinte: sînt fantomele lor tragice. O'Neill recurge la un naturalism masiv pentru a putea duce la capăt aceste destine.

În *Strange Interlude* (Straniu interludiu, 1928) privirea se strămută asupra naturii instinctului care leagă cele două sexe: instincte de « viață-mamă ». Viața este « dumnezeu-mamă », zice Nina: instinctul care generează și alimentează este focul său. Pînă la asfințitul vieții ea va trăi din amintirea lui Gordon care, din avion, domina cerurile cu privirea, și care a căzut în război. Va trăi pentru un nou Gordon, pe care să-l crească în măruntaiele ei,

imagine perenă a celui « al ei » pe care îl dobîndește existînd, în aspirația spre fericire, spre dragoste. Trei bărbați îi ocupă anii în această căutare a noului ei Gordon: un tată, un soț, un amant — cei trei termeni îmbinați și discordanți între care se depășă soarta familiei de astăzi (unde adesea oamenii se înăbușe copleșiți de semne de întrebare fără răspuns și de o rețea deasă care îi imobilizează). Prin ei Nina satisface instinctul de viață-mamă. De la un tată asupritor, Nina ajunge la prietenia « dragului și bătrînului Charlie » căruia îi zice «tată», pentru că slăbiciunea ei găsește în el un sprijin ferm. Sam este soțul ei: dar nu i-l poate da pe Gordon fiindcă poartă în el o nebunie ereditară. Dragostea este doar o iluzie care se pierde în legătura ei cu Ned, pentru a avea un copil. Îl va iubi pe Ned pentru copilul ei. Sam moare; Ned, care o iubise n-o mai simte a lui, iar fiul ei, Gordon, care are acum douăzeci de ani, o părăsește pentru a începe la rîndul său un straniu interludiu cu Mabel. Nina simte cum i se stinge și îi îngheață sîngele. Se îndreaptă spre moarte, folosindu-se de mizera afecțiune a lui Charlie. Omul liber este fericit: O'Neill crede cu tărie acest lucru, și tocmai de aceea descrie, lămurește și dezvăluie condițiile de servitute în care îl pune faptul însuși de a se naște. În piesă, acțiunea se suspendă din cînd în cînd și atunci se aude glasul îngropat al morților, care încearcă să frîngă coșmarul opresiunii. Glasul se ridică și răsună împotriva oricărui angrenaj și împotriva asupririlor ce izvorăsc din necesitatea din care este urzită viața socială și însăși natura umană: el spune că trebuie rupte cît mai curînd lanțurile, iar afectele și instinctele stabilite în libertatea lor, într-o înlănțuire firească de raporturi, de legături familiale intime și nu doar sociale.

În *Mourning Becomes Electra* (Din jale se întrupează Electra, 1931) avem în față o mare familie americană. În ea, raporturile sexuale mai mult sau mai puțin voalate îmbină pasiunea cu violența. Lupta rămîne mereu ascunsă. Este disimulată cu viclenie în spatele unui joc psihologic monstruos, care îngăduie impunitatea și face totodată vigilentă, sau chiar

riguroasă, acțiunea familiei, pînă cînd intervine din-afară un factor care o tulbură și o minează pentru a o distruge. Acesta este reprezentat de insulele din mările sudului, de libertatea și fericirea iubirii, concretizate sub chipul unei slujnice, pentru care un bărbat din familia Mannon își pierduse capul și fugise cu ea. Fiul lor nelegitim, căpitanul Brand, apare pe neașteptate în casă: tot ce era înainte latent și comprimat, îndreptat spre o activitate de acumulare, se revarsă și izburnește pe neașteptate. Ezra Mannon este ucis de soția lui, unealtă a răzbunării lui Brand. Fiica, Lavinia, care își iubea tatăl, îl silește pe fratele ei, Orin, s-o împingă pe mamă la sinucidere. Orin, care-și înăbușise iubirea pentru mama lui de dragul Laviniei, nu rezistă la remușcări, se omoară. Lavinia se clustrează în vilă, cu morții. Mannonii fac parte din stirpea cuceritorilor: istoria se nutrește din cuceriri, din jafuri, din furturi, din violențe, din omoruri, din masacre. Sînt legile ei. Dar acești protagoniști, mai curînd sau mai tîrziu, le plătesc pînă la urmă: simt asupra lor umbra permanentă a vinovăției și aceasta îi mîna din delict în delict, împotriva celorlalți și împotriva lor înșile. Familia este un nod de vicii, de sentimente, de pasiuni care îi dănează. Familia este formația centrală a luptelor lor; arma de bază pentru ofensivă și defensivă, pentru a ajunge la putere. Vai de cel care o părăsește pentru insulele din mările sudului, unde domnește nevinovăția, unde dragostea duce la fericire și unde niciodată nu apasă sentimentul vinovăției, condamnarea conștiinței. De altfel și încercările de evadare sînt scurte și menite unor falimente răsunătoare: dar constituie un pericol tot mai grav și fisurează edificiul Mannonilor (o vilă mare, care are la fațadă un portic cu coloane dorice: o moștenire directă din lumea clasică și din normele ei). Pînă cînd fac din el un mormînt, unde Lavinia, singura supraviețuitoare, se închide pentru a aștepta moartea în întuneric.

Ah, Wilderness! (1933): lumea dintr-un orașel american poate avea și ea o pace, o plăcută puritate. Familia poate deveni centrul celor mai duioase emoții. Sentimentul și afectul pot îmbrăca cu far-

mecul lor coordonatele fundamentale ale luptei pentru existență: în asemenea condiții nu e greu să te supui preceptelor morale, să accepți eșafodajul justiției sale. Ascultînd plăcutele conversații ce se desfășoară în intimitatea uneia din nenumăratele vilizoare răspîndite în orașel și prin împrejurimi, ai impresia unui paradis terestru susținut de legile umane, unde munca și căminul reprezintă hotarele sigure ale existenței, unde anotimpurile se succed cu capriciile lor, dar mereu într-un climat de o blîndețe constantă. Idilica piesă n-a fost decît o scurtă paranteză. A precedat o lungă perioadă de stagnare, poate de meditații, de frămîntări.

The Iceman Cometh (O să vină vînzătorul de gheață, 1946) realizează prin personaje în stare de ebrietate o operă de totală distrugere a valorilor, desființează orice posibilitate de conștiință, se încheie într-un cerc cu desăvîșire gol.

În vasta lui operă, O'Neill a dat întotdeauna dovadă de un sincretism obositor, de o căutare nestăvilită. Experiențele culturale se stratifică în texte adesea diferite. Scuturîndu-se în sfîrșit de ele, O'Neill vrea să contureze pe scenă autobiografia lui secretă, care să fie reprezentată *post mortem*. Adaptînd la exigențele formei scenice prezentul, trecutul și viitorul său, el le cuprinde într-o acțiune-conversație de 24 de ore, și un decor fix.

Într-adevăr, omul crede că este sincer, e convins de aceasta; dar este de fapt sincer? Exprimă doar părerea lui reală: dar pînă la ce punct devine ea cunoaștere? Este aproape fatal ca el să-și facă o părere eronată despre sine: și totuși, cînd o expune, îi pare că se definește sincer. Pînă la ce punct corespundea ideea pe care O'Neill și-o făcuse despre sine tînr și despre familia sa, cu realitatea faptelor, și mai ales cu adevărul ce trebuie intuit artistic? Aceasta rămîne problema, iar intențiile autorului nu ne pot abate de la ea.

În cea mai de seamă încercare, *Long Day's Journey into Night* (Drumul în noapte al zilei celei lungi, 1956), James Tyrone (sau tatăl autorului) este prezentat ca un actor care s-a bucurat de oarecare notorietate, dar a renunțat la ambiții mai înalte fiind

ahtiat după bani, iar acum apare preocupat doar să acumuleze pămînturi, pradă avariției pînă la a deveni maniac, avînd drept singură mîngîiere whiskyul. Soția, Mary, este morfinomană și mitomană. Dintre cei doi fi, James, cel mare, joacă sporadic în teatrele de pe Broadway și duce o viață desfrînată, zdrobit de năruirea morală și fizică a părinților. Cel mic, Edmund (însuși autorul, în mod declarat), a fugit de acasă și s-a îmbarcat ca marinar pe veliere comerciale. Muncile grele și lipsurile l-au dus la tuberculoză. Bea și el, scrie versuri, citește, cade pradă disperării, se ceartă cu toată familia. Altercațiunile, urletele, sticlele cu whisky se țin lanț ziua întregă, cu scopul evident de a da pe față toate dedesubturile. Două împrejurări fundamentale servesc drept punct de sprijin: descoperirea că Mary recurge acum tot mai des la morfină, vizita la doctorul care constată tuberculoza lui Edmund. Drama va exploda, nu încapă îndoială. Culorile ei sînt tari, încărcate, și suscită o furtună necesară. Dar deși autorul și-a propus sinceritatea cu orice preț, esența dramei rămîne o destăinuire dureroasă. În *A Moon for the Misbegotten* (Luna dezmoștenitorilor, 1957) O'Neill, care în drama precedentă realizase un portret împlinit al fratelui său, îi trasează acum destinul final, departe de a fi consolator. James Tyrone junior iubește cu patimă alcoolul. O tumoare la creier grăbește sfîrșitul mamei. Durerea și zbuciumul lui James sînt atît de mari încît nu rezistă la ispita băuturii. În călătoria pe care o face pentru a însoți trupul defunctei de la un capăt la altul al Statelor Unite, adaugă la alcool și consolările oferite de o tîrfă. Lucru pentru care se căiește amar-nic. Prea tîrziu. Nu va mai putea cunoaște dragostea decît sub această formă. Orice iubire demnă de respect îi este interzisă.

Acesta este antecedentul. La ridicarea cortinei ne aflăm într-o fermă din Connecticut, proprietatea lui James, dată în arendă lui Phil Hoyan, un irlandez bețivan și nesăbuit, care ne amintește de caracterele din opera lui Synge și O'Casey și, întocmai ca acelea, deși în ton minor, este destul de amuzant. Fata lui, Josie, este lipsită de atracții feminine, dar ca orice

bună irlandeză, arborează o personalitate înfocată, plină de viață, de elanuri, de generozitate. Tatăl și fiica pun la cale îmbrobodirea lui James pentru a combina o căsătorie avantajoasă, sau măcar pentru a răscumpăra mai ieftin ferma. Dar nu cunosc antecedentele lui rele care îl fac inaccesibil ispitelor. Substratul este contrastul dintre freamătul instinctelor țărănești și realitatea îndepărtată a Broadwayului mereu evocat pentru corupția lui fascinantă, care devine o lume de vis. De la farsa rustică inițială se ajunge foarte curînd la o dezlănțuire de complexe și de la acestea la pesimismul alcoolic, pe care O'Neill l-a susținut cu convingere în grupul pieselor finale. Intenția urmărită rămîne marginală și această idilă de la țară deschide o paranteză în *saga* familiei; nu-i putem contesta însă viguroasa construcție teatrală, forța conflictelor și a tipurilor, capacitatea de a trezi interesul spectatorului.

A Touch of the Poet (Inspirația poetului, 1958), ultima dintre piesele postume ale lui O'Neill cunoscute pînă azi, prezintă ca element autobiografic temperamentul lui Cornelius Melody, fanfaron și romantic, meschin și totodată visător, prea asemănător cu James Tyrone din *Long Day's Journey into Night* pentru a nu trezi bănuiala unei reminiscențe personale, destul de arzătoare, a autorului. În *Inspirația poetului* se profilează, cu mai multă limpezime decît în celelalte piese cu ton autobiografic, antiteza între *la débauche* a prezentului și amintirea unui trecut glorios și aventuros: între legea aspră a existenței cotidiene și amintirea unei tinereți luminoase și fericite. În cadrul viziunii despre viață prezentate de O'Neill, se conturează și se încheie antiteza dramatizată de el în mai multe rînduri, dintre forțele luminoase și forțele obscure ale vieții, prin care ea renaște lăuntric sub cerul amenințător al unor mari speranțe și al unor certitudini modeste.

În 1962 s-a jucat și s-a publicat adaptarea unui manuscris al său rămas neterminat, *More Stately Mansions* (Castele mai nobile), unde una din teme clasice ale teatrului lui O'Neill dobîndește un relief important: eroul modern disputat de mamă și soție.

Pe lângă aceasta, asistăm la agitatele peripeții ale dezvoltării industriale pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Lucrarea este doar o schiță, care rămîne în limitele interesului istoric.

Autorii cei mai frămîntați din generația succesivă lui O'Neill au emigrat în Europa, urmînd exemplul lui Henry James și mai cu seamă al lui Ezra Pound. Unii din ei, pentru totdeauna, ca T. S. Eliot sau aproape definitiv, ca Gertrude Stein. Alții, pentru un lung răstimp regeneratori, ca Fitzgerald Scott și Hemingway.

TENTATIVE DE TEATRU SOCIAL

În cadrul mișcărilor culturale cu caracter autonom, care s-au dezvoltat în S. U. A. în anii douăzeci, au apărut intenții de investigație socială.

John Howard Lawson, în *Processional* (1924), simfonie jazz a vieții americane, cum specifică subtitlul, reunește noutatea temei cu aceea a tehnicii teatrale. În aceeași reprezentație se îmbină forme de *music-hall* și peripețiile unei greve, printre care înflorește iubirea, zadarnic stăvilită de intervențiile Ku-Klux-Klanului, prin teroarea răspîndită de sectă. Autorul recurge la elemente melodramatice convenționale, folosite (ca în *Opera de trei parale* a lui Brecht) pentru puterea lor de comunicare cu sufletul publicului. Din contopirea acestor elemente se realizează un aliaj de bună calitate, tipic pentru o anumită perioadă istorică. Restul pieselor lui Lawson păstrează același caracter de ageră și neconformistă sesizare a realității, în care elaborarea nu dăunează prospețimii, și nici orientarea ideologică vigoarei teatrale.

În dramaturgia lui Clifford Odets (n. 1906), de asemenea, temele sociale ocupă un loc destul de însemnat, în special în piesele sale de debut (care corespund cu criza din 1929). *Awake and Sing* (Trezește-te și cîntă, 1935) se prezintă ca un pătrunzător tablou de medii și caractere proletare, cu un

substrat de polemică viguroasă, menită să zdruncine așa-numita *way for life*¹. *Waiting for Lefty* (În așteptarea lui Lefty, 1935) este o ciudată piesă într-un act, care ne face să asistăm la mitinguri pentru discutarea unei greve în cadrul unei întruniri sindicale. Diferitele discursuri sînt ilustrate prin scheiuri. Știrea omorîrii lui Lefty, un curajos agitator sindical, duce la votarea grevei. Autorul adoptă formele tipice ale teatrului de agitație folosit cu ani în urmă la Moscova și Berlin. Genul, care s-a dovedit în mod deliberat ocazional, are aici o vigoare incisivă de expunere. Mark Blitzstein, muzician și autor, a reluat temele lui Brecht în cadrul luptei pentru viață și al luptei politice în S.U.A.

WILDER, HELLMANN

Vîna subțire dar ageră a lui Thornton Wilder se axează pe îmbinarea unor mijloace teatrale rafinate cu medii surprinse realist din viața cotidiană. Numeroasele lui piese într-un act trasează tablouri senine, legate de ciudățenia unei anumite lumi. *Our Town* (Orașul nostru, 1938), uzînd cu libertate și fantezie de instrumentele teatrale, descrie viața și personajele unui mic centru american sub aspectul poetic al afectelor lui. *The Skin of your Teeth* (1943) prezintă o alegorie glumeață și de tip shawian a destinelor umane. Intențiile înăbușe facultățile de reprezentare.

Mai aprofundate, deși exprimate cu mijloace tradiționale, sînt analizele pe care Lillian Hellmann (n. 1905) le dedică structurilor psihologice ale înaltei burghezii yankee. *The little Foxes* (Micile vulpi, 1939) reprezintă cel mai bun exemplu; concisă din punct de vedere dramatic și lucidă în demonstrație, piesa caută să lămurească evoluțiile care se petrec în Regina Hubbard sub imboldul spiritului de acumulare.

¹ Expresie consacrată pentru a denumi binecunoscuta concepție a « modului de viață american »

Un ecou, care n-a fost trecător, a avut încă de la apariție spiritualul lirism al lui William Saroyan (n. 1908) din *The Time of your Life* (Zilele vieții noastre, 1940), romantica invocare realizată de Maxwell Anderson (1888—1959) în *Winterset* (1936), sincerul apel pacifist al lui Irving Shaw (n. 1913) în *Bury the Death* (Îngropați morții, 1938), stăruințele morale ale lui Robert Ardrey (n. 1908) în *Thunder Rock* (Stînca tunetului, 1939), dramele generos bătaioase ale lui R. E. Sherwood (1896—1955) și ale lui Elmer Rice (n. 1892). După război apare la rampă o nouă generație.

TENNESSEE WILLIAMS

Tennessee Williams (n. 1914) face parte din acea categorie de dramaturgi care se străduiesc să cultive o lume proprie, figuri simbolice proprii, urmînd, ce e drept, curba unei parabole, dar fără a se depărta vreodată de descoperirile făcute la început (tipic în această privință este exemplul lui Jean Anouilh, totuși cu resurse mult mai variate). Nu oferă surprize, ci mai degrabă dezvoltări și reveniri. Platforma de bază continuă să rămînă culegerea de piese într-un act cu care și-a început activitatea. Ele conțin în germene personajele, dramele, locurile, situațiile sale, într-o lume destul de apropiată de aceea a lui Faulkner.

În *27 Wagons full of Cotton* (27 de vagoane pline cu bumbac, 1946) și alte piese într-un act, inspirația lui Tennessee Williams rămîne departe de complezențe și de preocupări exterioare. Teatralitatea nu copleșește ca în lucrările sale următoare, iar cazurile de patologie sexuală, care și aici formează nucleul acțiunii, nu sînt cultivate în mod artificial așa încît să alunece spre gustul pentru anomalii. Mediile sînt alese, și în acest caz, după un criteriu folcloristic, înclinînd spre exotism, iar personajele devin figuri bizare atinse de boli nervoase. Totuși, înclinația secretă și cea mai autentică a lui Williams pentru un lirism care este

totodată afecțiune față de personajele sale, iese aici în evidență mai mult decît în alte piese și rămîne adevăratul mobil al exprimării, atitudinea lui față de viața pe care o zugrăvește. Această galerie de portrete — și fiecare portret conține o dramă — trece de la mame imperioase și tiranice la victime gata să se sinucidă, de la fete bătrîne mitomane din lipsă de satisfacții, la adolescenți cu conștiința răvășită de ivirea primelor dorințe fizice. În definitiv, tema este mereu aceeași: conflictul dintre exigențele trupului și posibilitățile concrete oferite de existență, mai ales sub zăbala inhibițiilor de origine puritană. Conflictul devine firește tragic și are drept substrat aspirația către libertate și deplinătatea expansivă a raporturilor sexuale. Este vorba de teme care preocupă de aproape o jumătate de secol cultura anglo-saxonă. Puternica notă de culoare adusă de Statele din Sud și de un mediu fizic care prin forța lucrurilor le accentuează și le exasperează, derivă și ea dintr-o literatură bogată, căreia teatrul îi oferă din nou un mijloc de popularizare, temperînd-o prin acel lirism estetizant de care e pătrunsă o bună parte din literatura nordamericană de după ultimul război, așa cum se vede la Truman Capote și Carson McCullers. Au încercat și ei, pe urmele lui Williams, calea teatrului, adaptînd pentru scenă operele lor de proză mai potrivite acestui scop: *The Grass Arpe* (*Harfa de iarbă*, 1951) de Truman Capote (n. 1924), *The Wedding Party* (*Petrecere de nuntă*, 1950) de Carson McCullers (n. 1917) au trezit un interes de natură intelectuală care nu s-a transformat în succes teatral și nu i-a încurajat să continue. Unele teme și ambianțe din aceste adaptări sînt destul de apropiate de acelea ale lui Williams, dar nu au asprimea (și vigoarea) lor. Lirismul și nostalgia, precum și o prezentare mai subtilă a mediului, dobîndesc prioritate, firește în dauna interesului spectatorului.

Față de tradițiile culturii anglo-saxone, întotdeauna impregnată de exigențe morale, această căutare autonomă are sensul unui refuz, al unei răzvrătiri; dar în esență rămîne izolată, mărturie a unei tendințe trecătoare, suscitată de narcisism prin problema sexuală. Prima piesă cu adevărat realizată a lui Tennessee

Williams, bucurîndu-se ca atare de o largă răspîndire, a fost *The Glass Menagerie* (Menajeria de sticlă, 1945). Aspectele ei de fapt divers s-au oprit la o dimensiune fără perspective, la catastrofa interioară către care sînt purtate personajele. Cadrul înfățișează o locuință sărăcăcioasă, pierdută în mahalalele metropolei. În ea se mișcă anevoie, cu pași mărunți, Laura, șchioapă, diafană, sfoasă. Trăiește numai din reverii prin reflexele argintate și azurii ale coliviei sale de sticlă: o mică comoară de animale de cristal. Printre ele a pus, fără să-și dea seama, simbolul falic al licornului. Numai Amanda, mama ei, trăiește viața de fiecare zi, de la târguieți pînă la nota de plată a luminii; și de atîția ani nu culege decît rămășițe, nu îngrijește decît suferințe. Acum nu mai așteaptă altceva de la viață, dar a ținut să se agațe de o ipoteză nesăbuită, de posibilitatea fericirii copiilor ei. E stăpînită de o agitație isterică și înduioșătoare, căutînd să suscite această fericire, s-o creeze, s-o vadă crescînd și înflorînd în închipuirea ei dezordonată. Tom, care e poet (în taină), își petrece ziua de muncă în subsolul unui magazin, iar serile în bezna apăsătoare a cinematografeilor. Apare un musafir, pe care Amanda îl și vede oferindu-i Laurei inelul de logodnă și un viitor fericit. Jim este pasionat de radiotehnică, aleargă după sporuri de salariu, mestecă tot timpul *chewing-gum*. O sărută pe Laura pe gură și pentru cîteva clipe îi deschide cerurile dragostei, ale fericirii și ale vieții luminoase. Dar Jim se grăbește să declare deschis familiei, ca un tînăr de treabă, că este logodit de cîteva ani în bună regulă. Acum trebuie să plece la obișnuita întîlnire de seară: Betty și-ar putea pierde răbdarea. Mulțumiri și salutări, doamnă Amanda, și ție Laura, biet bibelou de sticlă, și ție Tom, Shakespeare de revistă « Standard ». Este sfîrșitul ultimei iluzii, al ultimei speranțe, pentru totdeauna. Amanda caută s-o consoleze cu gesturi deplasate pe Laura, zdrobită și cu inima sfărîmată, ca și cornul micului animal de sticlă pe care Jim, din neatenție, îl trîntise pe jos. Aceasta este drama: apariția trecătoare și iluzorie a fericirii, năluca iubirii care se mistuie repede, înăbușirea

oricărei pasiuni. Ne aflăm în taina existențelor de astăzi, care nu poate fi tăgăduită, a claselor osîndite la muncă, fără a ști la ce servește și care e scopul urmărit.

Micul-burghez și muncitorul american sînt aruncați într-un făgaș al existenței lipsit de orice perspectivă, deasupra căruia flutură în văzduh imaginile orbitoare și strălucirea înșelătoare a vieții de «lux» pe care o zăresc ca în vis. Masele nu pot spera nimic. Succesul este doar al aceluia care se ridică din masă și se poate rupe de ea. Întrebarea pe care puțini și-o puneau se propagă acum și în rîndul maselor, după cum o relevă această piesă: care e rostul vieții?

Cu *A Streetcar Named Desire* (Un tramvai numit dorință, 1949) ne aflăm la New Orleans, pe străduța Cîmpiile Elizee, la care duce un tramvai numit Dorință: coloritul clădirilor, ritmurile de jazz, tumultul aspru și răgușit al vocilor, o amplă țesătură de zvîcnituri și emoții, care merg de la actul sexual la nebunie, se perindă în sufletul lui Blanche, exemplul adus de autor, într-o înșiruire și progresie de impulsuri. Blanche poartă în ea soarta unui neam. Ajunge la capătul drumului său care coboară în adînc pentru a reveni la sîmburele incandescent de forțe care l-a produs. Blanche și-a pierdut iubirea pentru soțul ei cînd a aflat că acesta se lăsa ispitit de înclinații anormale; l-a surprins asupra faptului și a priceput că este singură, văduvită de iubire. Soțul, simțindu-se lovit de disprețul ei, nu-și poate îndura rușinea și vinovăția. Se omoară pe malul unui lac lîngă un *dancing* unde a condus-o pe Blanche. Acesta este sfîrșitul și pentru ea: un sfîrșit lent, îndelungat, făcut din chinuri care durează ani și la care o supune ceas după ceas subconștientul. Dorința ei nu va mai fi niciodată satisfăcută; căutarea extenuantă de a o redobîndi, de a se simți subjugată, o va duce doar la limanul răvășirii mentale și fizice, al reîntoarcerii în haos. În micul hotel Airone, ușa camerei sale stă larg deschisă oricărui trecător, pentru că ea caută pe fiecare chip iubirea, fără s-o găsească niciodată. Dă lecții și seduce pe un elev de șaptesprezece ani. Citește poezii: nimeni nu vrea s-o asculte. A ajuns de poveste în mica ei lume. Dar nu încetează să ceară, să se ofere. Acum este luată numai în batjocură.

Atunci își poartă destinul spre Cîmpiile Elizee din New Orleans: pune totul în joc pentru un tînăr muncitor pe care îl întîlnește noaptea cînd chipul este cufundat în întuneric și nu trădează oboseala anilor. Jocul este descoperit; puțin acool îi e de ajuns pentru ca existența să-i pară străbătută de o lavă continuă, de un foc care o mistuie. Mai cedează o dată brutalității cumnatului, tocmai pentru că el este cauza directă a delirului ei mental, cu violența bestială a forței și a egoismului său feroce. Caută și în el dorința: nu poate să n-o facă. Dar zguduitura este atît de puternică încît își pierde orice conștiință de sine, se cufundă în obsesia ei, vede universul răsturnîndu-se și strivind-o. Oamenii o internează ca să nu-i mai ațîțe și să le tulbure conștiințele, în pragul dezgustului de sine.

Tema pe care Williams o prezintă în sens minor, mai mult patetic decît tragic, și o duce la soluția firească, fără a cerceta cauzele și efectele, dar cu un spirit de analiză foarte perspicace, derivă din exegeza realizată de Faulkner în jurul sentimentului sacru al păcatului și pedepsei, al expierii fără speranță, al unei tare generale care apasă greu asupra Statelor din Sud. Prin revelația lui Faulkner și a altor scriitori care au descris Sudul, se întrezăresc semnele ascunse la care Williams ar vrea să facă aluzie, dacă nu s-ar resemna prea ușor să le transforme în simboluri de evadare sentimentală.

Summer and Smoke (Vară și fum, 1948) rămîne un exercițiu plăcut pe marginea propriilor lui teme. Întîlnim obișnuitul personaj feminin văzut prin prisma homosexualității, adică însetată zadarnic și prostește de iubire, într-un mod care ar trebui să trezească silă. Eroul este simpatic, destul de brutal, și dispus să revină la normal după o ucenicie în desfrîu. Ne aflăm în Statele Sudului, chiar la vărsarea fluviului Mississippi. Vara cu zăduful ei apasă asupra simțurilor, iluziile sînt făcute din fum. În orașel bîntuie multă ipocrizie și puțin delir, ajutate de perspectiva istorică pe care Williams a dat-o întîmplării (1911). Introducerea celor două personaje exotice, Gonzales și fiica lui, face parte din rețetele în vigoare pentru a obține cocktailuri coloristice adecvate, și este evident

chiar de la început că lor, ca intruși într-o altă lume, le va fi rezervată sarcina de a descurca nodurile acțiunii dramatice ale piesei.

Același exotism îl întâlnim și în *The Rose Tattoo* (Trandafirul tatuat, 1951): analiză de caractere în ton umoristico-sexual pe socoteala emigranților italieni. *Camino Real* (1953) și *Orpheus Descending* (Orfeu în Infern, 1957) se încadrează în rîndul căutărilor realizate în limitele inspirației personale, care devin prin forța lucrurilor exerciții formale.

În *Cat on a Hot Tin Roof* (Pisica de pe acoperișul încins, 1955) romantismul crepuscular este înlocuit de drama cu substrat sexual. Tennessee Williams prezintă fără ezitări și fără ipocrizii un divertisment teatral cu «sfori» evidente pe bază de scene culminante și lovituri de teatru. Nu caută de loc să ascundă că singurul său scop este de a trezi fiori involuntari în spectator prin mecanisme și convenții de a căror falsitate autorul este cît se poate de conștient, dar îi place să le dovedească eficacitatea, știind că va avea succes.

În *Pisica de pe acoperișul încins* tema sexuală este prezentată pe substratul unei deformări psihologice lăuntrice. În *The Sweet Bird of Youth* (Dulcea pasăre a tinereții, 1960) aceleași idei sînt reluate cu un limbaj scenic crud și direct care urmărește să scandalizeze și deci să atragă atenția bolnăvicioasă, în special pe Broadway unde, în ciuda aparențelor, represiunea puritană este încă în vigoare, și deci se sublimează într-o imaginație exaltată a raporturilor sexuale. Protagonistul, sărac și frumos, a trăit într-un mic orașel de provincie unde n-a izbutit decît să atragă privirile feminine, trezind invidia celor de o vîrstă cu el. Evadează de acolo în căutarea succesului. Se întoarce în chip de întreținut, protejat de o femeie matură și bogată, fostă actriță în căutare de emoții. Populația indignată îl urmărește. Pînă la urmă, un grup de tineri îl prind și, din răzbunare, îl castrează.

Drama mizează pe această scenă-cheie care, deși se petrece în afara scenei, transmite un fior de plăcere, pe baza aceluși complex de castrare despre care psihanaliza arată că este atît de răspîndit. După cum se vede, tematica lui Tennessee Williams, bucurîndu-se

prea mult de favoarea publicului, a pierdut pînă la urmă orice urmă de referire la un adevăr direct, pentru a deveni o exploatare hiperbolică și repetată a elementelor de succes, punînd în mișcare un mecanism de excitare a sensibilității, similar cu faimoasele reflexe condiționate constatate de Pavlov.

The Night of the Iguana (Noaptea iguanei, 1961), piesă într-un act transformată în dramă în trei acte, nu aduce mari noutăți față de creația anterioară. Decorul s-a deplasat de la statele din sud, în Mexic. Exotismul se accentuează și, o dată cu el, romanescul și melodramaticul.

La Tennessee Williams este fundamental impulsul fiziologic căruia personajul său îi cade victimă, mai mult sau mai puțin conștient. Reprezentîndu-l, autorul nu face niciodată abstracție de mediul în care trăiește, al cărui produs este, firește, în circumstanțe determinate. Legilor evolutive ale omului ca subiect biologic, li se suprapun în mod dialectic cele ale structurilor sociale în care se dezvoltă, dînd naștere unei împletiri de cauze și efecte.

ARTHUR MILLER

Arthur Miller (n. 1915), în piesele sale, lasă ca fundal reacțiile, să zicem biologice, ale individului, concentrîndu-și în schimb atenția asupra comportamentului său față de normele sociale care-l înconjoară și îi determină existența, situația, succesul. Miller construiește situația și protagoniștii după un procedeu tradițional: pe de o parte reflectă natura și contradicțiile unor evenimente în anumite medii, iar pe de alta tinde să le prezinte astfel încît să redea limpede, chiar dacă în mod implicit, trăirea, răscolirea lăuntrică. Autenticitatea istorică se exercită la el atît în referirile directe ale dramei — care are întotdeauna menirea de a dezvălui cunoscutele ipocrizii ale «modului de viață american» — cît și în actualitatea temelor pe care le pune în evidență, în stările sufletești specifice anilor în care le abordează.

Arthur Miller îmbină în piesele sale o conștiință morală solidă, a cărei intervenție în realitatea reprezentată se simte în fiecare clipă, cu un simț înnăscut al construcției teatrale. Această fuziune îi asigură simpatia și stima publicului. Cît despre autenticitatea lui, ea este îndoielnică din mai multe puncte de vedere. În teatrul lui Miller se întîlnesc diferite curente încă dinainte existente și active în cultura Statelor Unite. *Trezește-te și cîntă* a lui Clifford Odets conținea în germene o mare parte din concepțiile și chiar arhetipul personajelor sale. John Howard Lawson, prin opera lui inegală dar ferventă și curajoasă, mergea mult mai departe cu perspectivele și analizele sale. Cu alte cuvinte, Miller culege roadele a ceea ce semănaseră avangărzile (în sens ideologic) din Statele Unite, de la « Group Theatre » la « Federal Theatre », obținînd acea adeziune care cu zece ani înainte se arătase atît de greu de smuls.

All my Sons (Toți fiii mei, 1946) a fost considerată o piesă de factură ibseniană. După cîteva generații, conflictul intern al familiei americane a devenit fățiș. În piesa lui Arthur Miller rebeliunea este determinată concret. Nu mai scapă nimeni de propriile-i responsabilități. Joe Keller, fabricant de tunuri, a furnizat aviației țării sale în război cilindri de motor defectuoși. Douăzeci și unu de avioane se prăbușesc. Izbucnește scandalul urmat de proces. Joe Keller scapă cu fața curată acuzîndu-și asociatul și își reia activitatea mănoasă cu și mai mult avînt. Totul ar continua în bună regulă, iar sistemul de *struggle for life*¹ ar fi definitiv consacrat, dacă incidentul n-ar reînvia într-o formă tragică în conștiința copiilor lui care se revoltă. Se crede că Larry, cel mare, s-a prăbușit cu avionul. Annie, logodnica lui, dezvăluie pe neașteptate că s-a sinucis sub apăsarea și rușinea scandalului. Fratele mai mic, Chris, a dorit întotdeauna să creadă în tatăl său, dar mai presus de toate a simțit, ca și Larry, trezindu-se în el, prin sacrificiul cotidian al războiului, sentimentul răspunderii față de sine și față de alții și a trăit încercarea adesea întăritoare a unei voințe unanime, a unei

¹ Luptă pentru existență (în engl.)

solidarități autentice. Acum are siguranța că tatăl său a ucis, că fără să știe tatăl lui este un dușman. Acest sentiment îl năpădește când descoperă înșelătoria folosită la proces, și e cuprins de disperare când află că tatăl este vinovat de moartea lui Larry. Conflictul dintre cele două generații, dintre două moduri de a concepe viața și societatea umană este abia schițat, iar termenii lui actuali în Statele Unite, sînt explicați din afară. Chris simte nedeslușit o nesiguranță reală. Starea lui neplăcută îi dă un sentiment de anxietate tragică. Vrea să plece din casa părintească. De ce? Încotro s-o apuce? E foarte departe de a ști, și va putea s-o înțeleagă doar cu prețul unor noi dureri. Deocamdată totul e vag, sigură nu este decît duritatea dezastrului, rătăcirea care i-a cuprins pe cei doi antagoniști.

Cu *Death of a Salesman* (Moartea unui comis voiajor, 1949) Arthur Miller pare că vrea să ducă la capăt procesul început. Suspiciunile care se puteau ridica față de natura piesei lui Arthur Miller erau multe: laitmotivul (deficiența « modului de viață american ») nu mai pare astăzi original, după ce s-a scris în America atîta literatură pe această temă, și nici cauzele deficienței nu sînt pătrunse în adîncime. Este, evident, o atitudine preconceptată, de natură literară (literatură de mîna a doua) față de realitatea în cauză, o înclinare patetică, de aceea suflul tragic al piesei nu se degajă din faptele înseși, ci este impus de voința scriitorului, de o ambiție generoasă. Se creează un ciudat amalgam — care foarte curînd ajunge confuzie — de detalii naturaliste și de pasaje metafizice, scena devine tribunal, dar actul de acuzare nu se poate deosebi de argumentele apărării, și nu se știe bine cine este condamnatul (astfel încît intențiile cu tendințe încă ibseniene sînt copleșite de datele reale prezentate pe scenă). De fapt, după cum stilul dialogului are o factură, am zice, « cinematografică », folosind adică formele curențe ale limbajului cu acces mai direct la emotivitatea publicului, tot așa construcția și scopurile piesei sînt clar derivate și polarizate din marea literatură americană (Thomas Wolfe, de pildă), situate pe un plan care se impune publicului larg de teatru și îl zguduie, uneori, încă

destul de adînc. Pe scurt, este vorba mai mult de o mișcare de «popularizare» a anumitor noțiuni și adevăruri, decît de una de «explorare».

Scena centrală a dramei este descoperirea făcută în adolescență de fiul mai mare, cu privire la o mică aventură a lui Willy, tatăl adorat. Se dărîmă un idol, se dărîmă deci ceea ce constituie însuși idealul lui de viață. Va cădea la examene, va fura, va eșua în toate privințele. Nu se va mai putea vindeca niciodată de această traumă, iar în nenorocirea cauzată de întîlnirea întîmplătoare cu amanta tatălui său, este tîrîtă întreaga familie. Willy asistă la decăderea fiului său, progresivă ca și a lui. E obosit, cu mintea răvășită. Este dat afară din slujbă, nemaifiind eficient. Se omoară pentru a putea lăsa alor săi asigurarea. Crezuse pînă la urmă că va putea cuceri lumea și bogăția prin comportarea lui care-l făcea simpatic, «popular», bine primit. Succesul înseamnă a vinde bine marfa. Băieții lui nu numai că aveau să-i calce pe urme, dar aveau să-l și întreacă. Avem de-a face cu un *common man*¹ care trăiește visîndu-se supraom; și își dă seama prea tîrziu de mitomania lui. Marea industrie nu mai are nevoie de comiși-voiajori cu o personalitate cuceritoare. Oamenii sînt înghițiți de masă, supraoamenii devin ridicoli. Individualitatea lor ar dăuna proceselor de producție. Epoca unchiului Charlie și a cuceririi de bogăție și dominație a apus. Moare eroul succesului, personajul care a fost poate protagonistul tipic al istoriei americane: moare pentru că nimic nu mai răspunde în el la apelurile vieții, decît prin durere.

Față de *Moartea unui comis voiajor*, *The Crucible*² (Vrăjitoarele din Salem, 1953) nu constituie în esență o noutate pe plan artistic. Drama precedentă prezenta o investigație mai aprofundată a psihologuilor, o desfășurare mai bogată în resurse, mai puțin lesne determinată de teză. *Vrăjitoarele din Salem* are un atu care-i conferă o forță mai mare: actualitatea subiectului și faptul de a lua poziție față de faptele prezentate.

¹ Omul obișnuit (în engl.)

² *Creuzetul*. Piesa este cunoscută însă în Europa sub titlul de *Vrăjitoarele din Salem*

Personajele dramei au aparența de erou modern, nu de erou romantic à la Schiller, dar esența este aceeași: conflictul între bine și rău. Chiar de la primele scene se prevede cu ușurință unde va duce acțiunea, totuși urmărim cu neliniște spectacolul sacrificiului lui John Proctor. Pînă și în zilele noastre ne-am văzut, mai des ori mai rar, reduși la foame, la disperare, sau puși în fața unor compromisuri a căror rușine rămîne usturătoare (nici cinismul n-o poate șterge). Aceasta numai pentru a fi comis delict de opinie.

Pentru civilizația americană este un lucru pozitiv faptul că s-a permis și aprobat o piesă care condamnă atit de amănunțit și de răspicat acțiuni și atitudini publice din ultimul deceniu al vieții sale politice. Teatrul se face și de data aceasta interpretul unei situații ajunse la paroxism, datorită fie acuzării de rebeliune față de niște credințe susținute doar de o mîină de oameni, care vor să le impună chiar dacă ei înșiși nu cred în ele, fie contrastului strident al acestora față de evoluția societății.

Vrăjitoarele din Salem reflectă această stare de fapt, referindu-se la evenimente istorice de acum două secole. Procesele vrăjitoarelor, care par acum foarte departe, devin o alegorie elocventă a proceselor actuale intentate elementelor de stînga. Lipsa de omenie a procedeelelor cu care este încolțit acuzatul pentru a i se dovedi vinovăția, absurditatea cu care se definește adevărul pentru a-l face instrument al puterii, orbirea la care sînt împinși pe această cale victimele și călăii, compun desfășurarea și osatura psihologică a dramei.

Confruntarea cu opera lui Jennsen, *Dies Irae*, transpusă în filmul omonim al lui C. Th. Dreyer, pune în lumină slăbiciunea artistică intrinsecă a teatrului lui Miller, față de profunzimea și complexitatea poetică a viziunii lui Dreyer, față de puritatea stilului și de claritatea luptei sale pentru o literatură spirituală.

Miller are de partea lui forța actualității, vigoarea tensiunii și evoluției scenice, elanul schillerian al eroismului și al idealurilor celor doi protagoniști, tratat abil, cu șovăielile și slăbiciunile lui aparente,

care se rezolvă apoi în comportarea prevăzută. Caracterele din piesa *Vrăjitoarele din Salem* rămân îndeobște generice, fiind mai cu seamă purtătorii de cuvînt ai unui element din teorema ideală a cărei dezvoltare se urmărește.

La Miller, pozițiile ideologice nu au, ca la Schiller, o esență etică. Riscă să pară mai degrabă demonstrative decît legate concret de o realitate istorică. În orice caz, profesiunea de credință în valorile civilizațiilor sună pur și nobil. Reprezentarea psihozelor isterice colective și a infamiilor la care se poate ajunge prin ele și prin mecanismul unui proces, este puternic realizată. Simțul teatral al desfășurării acțiunii se dovedește de înaltă calitate. Două primejdii îl pîndesc pe scriitor la jumătatea drumului său: prima, mai obișnuită, este constituită de succes; a doua, de ispita de a crea un edificiu teoretic, o operă abstractă de idei, redată în structurile ei conceptuale, la care pretinde să-și adapteze lucrarea. O pavăză față de aceste primejdii este experiența unei desăvîrșite maturizări culturale (care, pe de altă parte, duce adesea la o lipsă de sinceritate și spontaneitate în creație). Cu cît este mai slabă formația culturală (care nu are nimic de a face cu autenticitatea inspirației artistice) cu atît mai mare este riscul primejdiilor: funest pentru artistul instinctiv.

A View from the Bridge (Vedere de pe pod, 1955) are două versiuni. Prima, într-un act și în versuri (care, ce e drept, n-au fost considerate prea strălucite), amintește de concepțiile și încercările lui Eliot (de cu totul altă natură). A doua, în proză, cedează cu totul exigențelor teatrale — a căror marotă este naturalismul — îmbinînd, cum bine a observat Eric Bentley, sexualitatea cu politica (mai bine-zis, cu ideologia socială) și acordînd, la drept vorbind, prioritatea celei dintîi. Doar către sfîrșit se ajunge la delațiune, cu tot ce comportă ea, fie sub aspectul mai general al raportului dintre legea naturală și legea socială, fie sub acela al delațiunilor anti-comuniste efectuate în acea perioadă.

Bentley remarca, de asemenea, că mai mult decît originalitatea subiectului, era prezentă o temă teatrală tipică: «este sau nu este» (homosexual), *suspense*

folosit încă din unele piese celebre de Lillian Hellman, Tennessee Williams, Robert Anderson. Mediul însuși (precum și tentativa de versificare) se inspiră din Maxwell Anderson (*Winterset*) fără a ajunge la acea simplitate sobră și mișcătoare pe care am găsit-o în *Cristos printre zidari* sau în romanul lui Di Donato și în filmul lui Dmytryk. Cu alte cuvinte, pentru o temă care cerea un singur limbaj foarte precis, avem de-a face cu o confuzie de limbaje scenice, de voințe subiective și realități obiective, de exigențe intime și de experiențe făcute doar pe jumătate. Totul încadrat, ca de obicei la Miller, într-un mecanism scenic precis, de o viguroasă sobrietate de trăsături. « *Am căutat să aduc pînă la punctul maxim îngăduit de rațiunea mea încercarea de a defini elementele subiective și obiective care alcătuiesc destinul, dar trebuie să spun că există o taină care rămîne în mine și n-am încercat s-o ascund. Cunosc multe căi pentru a explica acest episod, dar nici una nu satisface pe deplin desfășurarea sa. L-am scris pentru a-i dezvălui complet semnificațiile și tot nu le-am surprins încă, pentru că mai rămîne un semn de întrebare, un fel de așteptare ce derivă, cred, din sentimentul că am dat oarecum peste un episod sacru* ». Aceste afirmații ciudate ale lui Arthur Miller, puse alături de surprinzătorul comentariu final cu care avocatul Alfieri — spicher și comentator al dramei — anunță căderea cortinei (« *Eddie Carbone a fost pur . . . fiindcă a știut să meargă pînă la capăt și în bine și în rău* »), ne fac să întrezărim complicația conceptuală de exigențe generoase, de reflexii și impresii poate neajunse la maturitate, care se ascunde în opera lui Miller, tulburîndu-i inspirația (în aceeași scriere introductivă la o culegere a pieselor sale, Miller face chiar aluzie la tragedia greacă și la sensul ei de mit).

Nu trebuie să ne mire această încercare a lui de a se defini. Goldoni a făcut-o în mai multe rînduri și mai bine decît a putut apoi s-o facă vreun critic. De altfel, chiar confuzia limbajului și a conceptelor n-ar avea nici o importanță, atîta timp cît ar rămîne mărginită la declarații. Se întîmplă de multe ori, chiar de cele mai multe ori, ca autorului să-i scape din mîna creația și să nu izbutescă a-i înțelege

adevăratul sens. Dar aici, cazul este diferit: la confuzia intențiilor se adaugă confuzia faptului dramatic (întrucît vrea să ajungă, dacă nu să semnifice, măcar să constate); la învălmășeala temelor, neverosimilitatea psihologiilor (care în această piesă ne apare deosebit de evidentă, întrucît le cunoaștem originile naționale). În ciuda precizărilor pe care Miller se grăbește să le facă, vedem cum în piesele lui, pe fondul experiențelor se suprapune în mod deformant investigația conceptuală a autorului, dorința de a defini și de a lămuri această lume pe care o abordează, cu intenția de a-și satisface în primul rînd conștiința și problemele pe care și le pune lui însuși.

Viața imigranților italieni din America a suscitat în diferite ocazii interesul și curiozitatea yankeilor: sînt nenumărate filmele care o folosesc drept fundal pentru întâmplări melodramatice, și destule piese de teatru s-au inspirat direct din ea. În general predomină izul exotismului, care în special pe noi italienii ne miră și ne nemulțumește, prin forța lucrurilor, din cauza unor interpretări superficiale.

Realizările cele mai izbutite le oferă mărturiile unor scriitori americani, ce e drept, dar de origine italiană, deci martori direcți. Miller lasă impresia că deduce constantele psihologice ale lumii pe care vrea s-o reprezinte mai mult dintr-o literatură pre-existentă decît din experiențe personale. Cine cunoaște Sicilia de astăzi, știe foarte bine că tinerii au o mentalitate cu mult mai evoluată decît aceea pe care o prezintă Miller la cei doi imigranți, Marco și Rodolfo. De asemenea, orbirea lui Eddie Carbone în privința propriilor lui instincte și înclinații pare și ea un procedeu comod, menit doar să contureze puternic personajul (dragostea pentru fata surorii nevestei, oricît ar fi crescut-o ca pe o fiică, nu este un fapt prea grav, mai cu seamă la populațiile meridionale, astfel încît să justifice asemenea răvășiri psihologice). Este evident că Miller caută să pună în contradicție flagrantă trei feluri de legi: aceea a instinctului; aceea a complicității celor din mafia; legea civilă. La bază se află așadar un conflict prin care se leagă direct de mit și de tragedia greacă. Atît de grav, încît îl tîrăște pe Eddie Carbone la josnicia morală a trădării, la delatțiune.

Referirile directe la cele petrecute în mediul lui Miller în timpul campaniei maccarthiste (și în special cu Elia Kazan ¹) sînt clare. Ne lasă perplecși contrastul dintre dorința de a aborda deschis aceste situații — tragice în esență — și adaptarea forțată a unui subiect și a unui mediu la acest scop; deci o anumită veleitățe și o lipsă de maturitate intelectuală, care se traduce printr-o dezorientare lăuntrică în fața scopului stabilit, și o exprimare formală de evident prestigiu scenic, dar simplistă și, de asemenea, inferioară gradului de revelație pe care ar vrea să-l atingă. Introducerea scrisă de Miller la culegerea pieselor sale este în esență destul de aproximativă. Întrucît privește, însă, experiențele concrete, ea aduce elemente interesante. Munca dramaturgului în contact direct cu scena este descrisă cu amănunțime. Miller mărturisește că scrisese opt piese înainte de a și-o vedea reprezentată pe cea dintîi, și povestește apoi cît de complexă și lentă a fost elaborarea celor următoare (în schimb, se poate spune că ea n-a fost niciodată zadarnică: fiecare piesă oferă cîte o latură pozitivă, rezultatele nu sînt niciodată incerte). El declară că piesa lui preferată este *A Memory of two Mondays* (1955). Această piesă a avut mult mai puțin ecou decît celelalte, poate și fiindcă a rămas într-un singur act (nu a transformat-o în trei, ca *Vedere de pe pod*) și este cunoscută rezerva publicului, deci și a teatrelor, față de piesa într-un act, care nu umple o seară. Poate și fiindcă aici se atenuază micile cusururi ale lui Miller în avantajul unor investigații psihologice mai sincere, adică renunță la teatralitatea fățișă pentru o participare mai intimă și maleabilă la viața personajelor și a soartei lor.

În *A Memory of two Mondays* găsim o vîină autentică, nealterată de melodramă (care de la Schiller alunecă la Sardou prin Ibsen), eliberată de convenție și de symbolism. Limbajul și reprezentarea devin aici autentice, renunțînd la resursele exterioare. Drama mărunță care se petrece la oficiul de expediții de pește sărat dezvăluie suferința nenumăratelor vieți legate de

¹ Regizor de filme cu orientare realistă, a obținut pentru realizările lui Premiul « Oscar » de două ori

jugul unei munci pe care o simt cu totul străină, într-un cadru care, prin forța lucrurilor, este umilitor. Tînărul erou al piesei izbuteste să evadeze, iar lucrul acesta accentuează dezolarea colegilor lui de serviciu. Cu o minuțioasă abundență de amănunte realiste și de notații psihologice, Miller izbuteste să redea atmosfera de sumbră resemnare în care trăiesc rîndurile tot mai largi ale noului proletariat, funcționăria. Face să devină verosimile acțiunile care sînt reacțiuni, sentimentele care sînt resentimente, înfrîngerea finală. *After the Fall* (După înfrîngere, 1963), care evocă raporturile dintre autor și Marilyn Monroe, precum și dintre intelectuali și autorități în Statele Unite, nu aduce mari noutăți. Este o piesă tipică pentru marele public, realizată prin tehnica *flash-back*-ului, și exploatînd un autobiografism facil.

REPERTORIUL DE PE BROADWAY

Repertoriul mijlociu de pe Broadway, spre deosebire de cel francez, nu își axează mijloacele de atracție și de succes pe varietățile formale legate de teme care devin tot mai mult convenții (de pildă, adulterul). Păstrează drept fundament teme realiste, notări de moravuri, probleme de viață socială, referiri directe la viața cotidiană văzută în elementele cele mai tipice, într-un anumit sens, teatrale. De aceea are un aspect variat și oferă motive de interes prin conținutul său care prezintă situații din societatea americană, pe un ton adesea umoristic și uneori dramatic, constituind, măcar la suprafață, o mărturie a acesteia. Teatralitatea acestor exprimări, bine construită conform regulilor, își permite și unele îndrăzneli temperate care o fac *up to date*¹.

Pentru realizarea succesului deplin (care se obține o dată la douăzeci de cazuri), trebuie ca inspirația fericită a autorului în alegerea unei probleme de interes special, și măcar ușor scandalos, să se combine

¹ actuală; la zi (în engl.)

cu posibilitatea de a-și reprezenta piesa pe Broadway (dat fiind costul ridicat al cheltuielilor, nu este de loc un lucru ușor).

Adaptarea teatrală făcută de Howard Lindsay (n. 1889) și Russel Crouse (n. 1893) după o serie de povestiri ale lui Clarence Day s-a bucurat timp de zece ani de reluări. După cum remarca Gerardo Guerrieri, *Poveștile familiei Day* au apărut întâi sub formă de scurte scheciuri în proză, în «New Yorker»: memorii de familie afectuoase, zeflemiste, pe care Clarence Day-fiul le evoca de pe patul de boală unde zăcea paralizat. Simple și mișcătoare, cu un umor presărat de înțelepciune, aceste memorii erau menite prin natura lor să devină o operă clasică americană; pentru o națiune care își caută propria tradiție, ele sînt un document cordial al secolului al XIX-lea american, reflectă bucuriile și necazurile unei vieți senine, pentru un public hărțuit de adevărate furtuni.

Life with Father (Viața cu tata, 1939) prezintă atracția și farmecul ironic al amintirilor din epoca victoriană¹, iar în acea lume de calești, poufs², tradiții, afaceri născînde, tramvaie cu cai, plante exotice, franjuri și dantele, se desfășoară povestea veselă a unui botez, care este însă o poveste de dragoste. Căci tatăl, întreprinzător, logic și practic, iar mama duioasă, illogică și aparent nechibzuită, sînt ființe reale, tipuri ale unei tradiții familiale foarte precise. Nu au îndoieli, nesiguranțe; trăiesc într-o lume solidă, crezînd, el în bani, ea în biserica episcopală; ciondănelile lor sînt o dovadă de dragoste, o dragoste pe care nu și-o mărturisesc, dar care se întrezărește din încrederea lor în viață. Clarence Day și, în numele lui, Lindsay și Crouse au prezentat un tablou plăcut și destul de inofensiv, un amuzament fără consecințe. Continuarea, *Life with Mother* (Viața cu mama, 1949) a entuziasmat spectatorii timp de încă șapte ani. În *Tea and Sympathy* (Ceai și simpatie, 1954) de Robert Anderson (n. 1917) îl vedem pe

¹ Epoca domniei reginei Victoria a Angliei (1837—1901)

² În moda feminină a timpului, *perniță* care se purta sub rochie, la spate, umflînd-o considerabil (turnură)

Tom Lee, elev într-un « college », suferind de meteahna de a prefera muzica în loc de base-ball, de a juca bine tenis, dar fără cuvenita energie și chiar de a-și arunca ochii prin volume de versuri în loc să se uite după chelnerițe. Colegii de clasă, care îi privesc scandalizați părul lung, mersul ușor și delicat, aflînd că s-a dus să se scalde la rîu cu profesorul suplinitor Harris, nu mai au nici o îndoială. În schimb Laura, soția lui Bill, profesorul căruia Tom îi fusese dat în grijă de către tatăl său și la care locuia, a văzut și a înțeles că Tom este bărbat, dar într-un fel deosebit de ceilalți, prin calitățile și nu prin grosolăniile adolescenței. Jocul dramatic este abil. Spectatorul neprevenit simte o tensiune crescîndă, așteptînd să afle dacă Tom este sau nu ceea ce bănuiesc colegii lui. Autorul abordează polemic mitul virilității în vogă prin școlile americane, și prioritatea acordată uneori ambiției sportive în dauna studiilor propriuzise.

În *A Hatful of Rain* (O pălărie learcă de ploaie, 1954) de Michael V. Gazzo limbajul, personajele, psihologiile sînt manieriste, afară de cîteva notații mărunte din viața cotidiană. După filozofia lui Gazzo, « muncești, muncești, și pînă la urmă te alegi cu o pălărie learcă de ploaie ». Vorba aceasta, ca și familia prezentată în piesă amintesc bine de *Moartea unui comis voiajor*. Deosebirea este următoarea: unul din băieți, erou în războiul din Coreea, pentru a fi vindecat de urmările torturilor și închisorii, este tratat cu morfină. După isprăvirea curei, el nu mai renunță la paradisul artificial și se tîrăște prin viață tot mai decăzut, pînă cînd soția și ai lui izbutesc să-l salveze, tocmai cînd era gata să ajungă definitiv victima traficantilor clandestini.

În *Marty* (1955) și *Middle Night* (Miezul nopții, 1957), Paddy Chayefsky (n. 1923) surprinde realitatea unei anumite lumi burgheze din New York sub aspectele ei cele mai obișnuite și șterse, căutînd să-i pună în lumină drama ascunsă. Redă fotografic întîmplările tipice, reacțiile, caracterele acestei lumi, străduindu-se să nu intervină niciodată cu propria lui personalitate, cel puțin aparent. Experiența teatrului intimist francez de după primul război se 214

repetă, complicîndu-se cu problematica sexuală, și neglijînd căutarea unui stil, pentru a adera cît mai direct posibil la faptele diverse ale momentului, cu scrupul de autenticitate.

După al doilea război, și chiar în anii din urmă, autorul care trezește cel mai mult interes în acest domeniu poate fi socotit William Inge, (n. 1913), cărui i se datoresc piesele *Come Back, Little Sheba* (Întoarce-te, micuță Sheba, 1950), *Picnic* (1953) și *The Dark at the Top of the Stairs* (Întuneric pe palierul de sus, 1958). Între cele trei piese nu prea există o unitate de inspirație și nu se poate spune că autorul ar fi izbutit să creeze o lume proprie. Se poate constata tendința de a descrie viața cotidiană a unor familii americane mijlocii, cu bucuriile și necazurile lor, în cadrul unor evenimente normale. Caracterele sînt schițate cu oarecare savoare, iar mediul redat cu veridicitate. Autorul caută în primul rînd o reprezentare teatrală agreabilă, nuanțată de un ușor lirism.

William Inge nu provoacă niciodată surprize, nu depășește limitele bunului gust, nici nu decepționează. Repertoriul său este tipic pentru o societate căreia îi place să se vadă reflectată pe scenă cu întîmplările mărunte ale omului obișnuit, și îi place oarecum să verifice soliditatea structurilor ei, autenticitatea propriului său mod de viață.

Inge face adesea concesii patosului: dar lacrimile și suspinele personajelor sînt trecătoare.

Pe Broadway temele și manierele se înnoiesc încet. Forța sa rămîne spectacolul muzical — *musical show*. *West-side Story* (Poveste din vest, 1960) constituie ultimul exemplu și un mare succes. Se inspiră dintr-o idee a lui Jerome Robbins: situarea întîmplării lui Romeo și Julieta în *West-side*¹, printre portoricani și *teddy-boys*, și redarea ei prin numere de dans, cîntece, cîte o scenă scurtă în proză, într-un sistem similar celui al operetei vieneze clasice. Textul îi aparține lui Arthur Laurents (n. 1918), muzica lui Leonard Bernstein (dar nu are decît o funcție decorativă), interpreții sînt tineri, proaspeți,

spontani. Lumea figurativă și pasională exprimată încă mai de mult în mod desăvârșit de Robbins în coregrafia celebrelor sale baletе (de la *The Cage* la *Opus Jazz*) este transpusă în piesă pentru un public mai vast, și, într-un anumit sens, comercializată. Momentele și punctul culminant al spectacolului sînt furnizate de fiecare dată de soluțiile coregrafice. Interpreții ar trebui să fie totodată cîntăreți, balerini și actori. În realitate rămîn balerini cu aptitudini și pentru canto și actorie. Spectacolul decurge conform aranjamentului coregrafic al lui Robbins. Are o tehnică spectaculară sigură. Nu contează pe resursele individuale, ci pe acelea ale ansamblului. Nu contează pe resursele textului, care nu se depărtează de loc de linia arhicunoscută, ci pe acelea ale fuziunii și ale convingerii ce însuflețește pe interpreți. Notățiile realiste ale întîmplării și ale dialogului sînt prea vagi pentru a putea trezi un interes efectiv. Mai vii sînt notele de culoare, unde are mai multă importanță rutina scenică, gestul, atitudinea, decît inflexiunea tonului. Diferitele forme adoptate au găsit un echilibru potrivit și natural. Tablourile și ritmurile alunecă pe linii netede și strălucitoare. În figurațiile pline de farmec expresiv, unde se manifestă cel mai bine talentul lui Robbins, capătă relief momentele dramatice orientate către o progresie scenică. Forma mixtă și contaminată nu exclude de loc tensiunea dramatică, realizată mai mult prin dans decît prin muzică. La rîndul său, dansul este animat de acea șarjă vitală și realistă (fără a coborî vreodată la pantomimă) care face din Robbins interpretul prin excelență al unei atmosfere, în viața metropolei, unde mulțimea se află în contact direct cu angrenajul, fiind deci mai sensibilă.

Adaptările făcute după marile opere de proză — Dostoievski, Tolstoi, Cervantes, Flaubert — se bucură de succes. Din personajele lor robuste rămîne, firește, ceva și pe scenă. Numai cei care cunosc originalul sînt cuprinși de îndoieli, vorbesc de trădare. Se poate crea un echivalent scenic vrednic de inițiala schemă narativă; în unele cazuri transpunerea reușește destul de bine și, în orice caz, popularizează în mod decent opera de artă originală. Dar aceste

condiții se realizează destul de rar. De obicei, între spectacol și narațiune se produce o distanță și o sărăcire atît de mare, încît materialul original pare mai degrabă falsificat decît popularizat, iar efectul acționează în sens negativ. În proza literară, dialogul are un rol foarte diferit de dialogul dramatic, așa că în majoritatea cazurilor, transferarea pe scenă a dialogului dintr-o narațiune constituie un fapt cu totul arbitrar și, mai cu seamă, falsifică sensul artistic al reprezentării. Potrivit unei legi firești (care își are bineînțelese excepțiile ei), cu cît romanul este mai mediocru, cu atît ies mai bine transpunerile lui teatrale, deoarece întîmpină dificultăți mai mici și operează cu un material destul de neșlefuit, deci reelaborabil.

Broadwayul continuă obiceiul de a adapta pentru scenă orice *best-seller* (cu condiția să se preteze la limitarea numărului personajelor și al ambianțelor), pentru că s-a constatat din experiență că adeseori succesul de librărie favorizează în mod hotărîtor succesul scenic. Mobilul este așadar, în majoritatea cazurilor, cu totul exterior.

După opt ani de reluări ale piesei *Tobacco-Road* (Drumul tutunului) pe care Jack Kirklund a scris-o după romanul lui Caldwell, cu un realism puternic și totodată umoristic, obiceiul s-a răspîndit foarte mult. Herman Wouk, autorul lucrării *Mutiny of Cain* (Răzvrătirea lui Cain, 1952), întîi roman, apoi piesă, stăpînește o deosebită abilitate în conturarea caracterelor și în dezvoltarea scenelor pentru a reconstitui răzvrătirea și a o supune judecății Curții Marțiale care se află pe scenă (deci, și judecății publicului care se află în sală). Dar nu depășește cu mult convenția și tehnica; iar întreaga evoluție dramatică este dominată îndeosebi de obligația de a demonstra un anumit lucru, care apoi este exprimat în mod atît de nesigur și forțat, încît pare ambiguu. S-ar zice că autorul și-a îndeplinit sarcina împins de motive exterioare. O problemă care, pusă astfel, ar putea fi rezolvată doar prin bun simț, devine o problemă de principiu, recurge la *credo quia absurdum*¹,

117 ¹ Cred fiindcă este absurd (în lat.) celebră formulă agnostică

suscită crize de conștiință — prin whisky, ser al adevărului — poartă în sine angoasa care te cuprinde — și în privința aceasta autorul pare sincer — când vrei să crezi în ceva împotriva propriei tale convingeri și împotriva logicii. Cu alte cuvinte, Herman Wouk dă în cele din urmă impresia că exprimă nu o confesiune spontană, ci un act de credință pe care-l repetă fără prea multă convingere intelectuală, chiar dacă îl socotește absolut necesar.

Darkness at Noon (Întuneric în toiul zilei), celebrul roman al lui Koestler, datorită caracterului său de dezbateră ideologică dusă pînă la ultimele consecințe, și datorită referirii directe la actualitate și la semnele ei de întrebare, s-a bucurat în anii războiului de un mare succes în țările anglo-saxone.

Noua situație care s-a creat în anii din urmă, precum și inadaptabilitatea ideologiei lui Koestler la o simplă lectură dramatică, au făcut ca această operă, în versiunea teatrală a lui Sidney Kingsley să fie pînă la urmă denaturată și să-și piardă caracterul de investigație (fie și dinafară) asupra fazelor revoluției sovietice, pentru a deveni un instrument de propagandă cu tente de *grand-giugol*.

Sidney Kingsley, care are la activul său cîteva piese excelente — de pildă *Dead End* — făcînd parte din cea mai bună producție mijlocie americană, s-a mulțumit de data aceasta să pună la contribuție numai meșteșugul său expert, fără a căuta să aprofundeze și să elaboreze. A scenarizat romanul, urmărind doar să realizeze efecte melodramatice.

Reprezentarea piesei *Jurnalul Annei Frank* (1956) nu ne-a dat puritatea emoției pe care ne-o provocase lectura cărții. Inevitabila selecție a episoadelor, decupajul făcut în funcție de vitalitatea teatrală, realitatea scenică a personajelor și a mediului — care pe de o parte duce la o scădere, fiindcă îți vine greu să pătrunzi în ficțiune din primul moment, pe de altă parte îngroașă caracterele și tentele mai mult decît se cuvine — toate la un loc produc o impresie destul de dezagreabilă. Dar această derută inițială este apoi biruită de efectul pe care-l trezește rostirea prin viu grai a cuvintelor Annei. Evidența realizată prin viața scenică (dacă începi s-o consideri viață ade-

vărată) dă spectatorului senzația unei împliniri lăuntrice, care nu mai este, firește, o descoperire, ci devine o îmbogățire a datelor umane pe care ni le-a oferit Anna Frank.

Adaptarea făcută de H a c k e t t și G o o d r i c h constă într-o selecție, precedată de un prolog scurt și liniar, în care îl vedem pe Otto Frank, tatăl Annei, astăzi încă în viață, găsim în pod *Jurnalul* de a cărui existență nici nu-și mai amintea. În epilog, aflăm din gura aceluiași personaj ce s-a întâmplat cu Anna după ce a fost deportată de naziști împreună cu ai săi. Episoadele spectacolului scenarizează capitolele din *Jurnal*, folosind cuvintele Annei, uneori deplasat. *Look Homeward, Angel!* (Privește înapoi, îngere!) este poate cel mai bun roman al lui Thomas Wolfe¹. Ideea de a transpune în termeni dramatici, în scurtul răstimp de două ore și jumătate, materia unei opere care numără aproape o mie de pagini, pare mai degrabă lipsită de respect față de memoria autorului (care cu greu ar fi putut-o aproba). S-au extras aspecte vehement melodramatice, suprimându-se orice aprofundare de caracter și de atmosferă, prezentându-ni-se în ultimă analiză numai schema structurală a romanului (și aceasta parțial) fără a ține seama de valorile lui. De altfel, acest lucru nici n-ar fi fost posibil în limitele restrânse în care evoluează teatrul. K e t t y F r i n g s a avut perspicacitatea de a specula notorietatea autorului și a personajelor sale.

Pentru spectatorul care nu cunoaște romanul, drama poate părea destul de apropiată de obișnuitele subiecte românești situate atât de des în mediul american provincial. Ni se prezintă o familie în care, pentru a se realiza efectul de contrast al părților, tatăl își înecă neplăcerile în alcool, iar mama în zgîrcenie și lăcomie de bani. Tatăl se ocupă cu dragoste de prăvălia lui de marmorar, deasupra căreia veghează un înger uriaș în marmură de Carrara, simbol al fericirii pierdute. Mama a înființat o pensiune cu denumirea sugestivă: «Dixieland». Băieții lor frecventează cu entuziasm persoanele feminine din pensiune, destul de libere ca moravuri. Fiul cel mare moare

de tuberculoză, victimă a orgiilor lui. Cel mic fuge de acasă, în ciuda implorărilor mamei, al cărei favorit este; pleacă în lume să-și caute norocul și libertatea. În jurul lor, câteva figuri secundare: unele amuzante, altele abia schițate.

Este inevitabil ca simpla schemă a unui roman să pară banală și să se înrudească cu multe episoade de același gen, evident, prin lumea lor. Ceea ce interesează este evoluția psihologică, culoarea stilistică specială, care îl fac de neconfundat: din acestea a rămas prea puțin pe scenă.

MIT ŞI SIMBOLISM

DE LA MAETERLINCK LA GHELDERODE

La sfârșitul secolului al XIX-lea în Europa se înregistrează o mișcare culturală complexă, de răzvrătire față de societatea în sînul căreia apare, arborînd idealuri de viață cu un conținut violent anti-burghez. Fenomenul este specific cultural, deoarece se inspiră dintr-o nouă cercetare a antichității păgîne, precum și din descoperirea celor trei mari profeți neascultați ai secolului: Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche. Viața și arta sînt supuse unui nou criteriu de judecată: acela declarat al frumuseții, al libertății morale, al formei desăvîrșite. Multiple au fost manifestările acestei mișcări; complexe și uneori contrastante influențele culturale care devin cauza lor directă, într-o îmbinare eterogenă. Dar mișcarea rămîne unică. La distanță de aproape un secol ea va duce, după cum vom vedea, la o viziune a vieții purificată, dar directă și realistă (*Casa Bernardei Alba* de García Lorca, *Marele om de stat* de T. S. Eliot), măcar în realizările ei de seamă; în schimb la început, de la Baudelaire înainte, existența fusese neapărat îmbrăcată într-o formă care s-o transfigureze în mod fantastic, fiind judecată apoi în lumina celor mai înalte tradiții culturale.

După cum am amintit mai sus, mișcarea, numită uneori impropriu « decadentism », se dovedește expresia unei pături burgheze care aspiră la hegemonie, bazîndu-se pe motive întemeiate și pe metode categoric eliberate de stavilele morale. Nu este locul aici să discutăm importanța ei istorică. Ceea ce se poate releva fără îndoială este nivelul ei artistic, deci

semnificația unor opere, influența uneori decisivă a exemplului lor. Substratul intereselor hegemonice pe care îl ascundeau nu împiedică faptul ca exprimările să concorde cu o stare sufletească istorică (în căutarea unei vieți superioare, excepționale), deci puternic revelatoare.

Cei mai mulți dintre acești creatori au preferat exprimarea lirică sau eseistică celei narative, și au văzut în arta dramatică vehiculul cel mai elocvent al dorințelor și aspirațiilor lor pe plan public.

Cu gândul la experiența din antichitatea greacă, ei și-au propus să confere genului dramatic însemnătatea unui eveniment colectiv. În realitate, răspundeau visurilor și halucinațiilor unui anumit public, dornic, ca și ei, să evadeze din realitatea epocii industriale și, de fapt, să o domine. Acest teatru marchează nașterea diverselor tentative, viziunea onirică a unei afirmări la care straturi mari aspirau zadarnic, deci un surogat al scenei.

Maurice Maeterlinck (1862—1949), creator de scurtă respirație, are meritul de a fi elaborat o formă teatrală desprinsă de convențiile realiste, închinată evocării unor lumi și stări sufletești a căror principală menire este sugestia. Lirismul devine normă estetică, laitmotiv al emoției. Exemplul său a suscitat multe ecouri.

Tînărul poet de origine flamandă, dar de limbă franceză, s-a integrat foarte curînd în mișcarea literară simbolistă apărută la Paris. Lirica lui se înrudește cu aceea a prietenilor și tovarășilor săi de breaslă — Georges Rodenbach, Emil Verhaeren — cu o notă poate mai diafană, mai delicată, tinzînd să atingă atmosfere care fac parte din zona subterană a spiritului. După prima sa culegere de poezii (cînd poetul s-a stabilit la Paris) urmează o serie de piese într-un act cu conținut suprarealist și rarefiat în care se inseră teme centrale ale existenței — visul, puritatea, moartea — alături de o exaltare cînd mistică și cînd lirică, în care personajele pierd din contur devenind fantasme palide ale existenței, într-un timp arhaic nedeterminat. Dintre aceste piese, cele mai stranii și halucinante, *Les Aveugles*

(Orbii, 1890), *L'Intruse* (Intrusa, 1890), *La mort de Tintagiles* (Moartea lui Tintangile, 1891) reprezintă, în momentul creării lor, faza cea mai înaintată, pe atunci, a căutărilor dramatice, întrucît instaurau un nou raport între personaj și atmosferă, dînd precădere celei de a doua, prin mijlocirea unui context de idei exprimate și neexprimate, de etern și de prezent. *Pelléas et Mélisande* (1892), în trei acte, constituie încercarea cea mai desăvîșită în acest sens: ca atare, reluată cu fidelitate de Claude Debussy într-o operă prin care muzica lui și-a găsit încununarea scenică. Prima perioadă de creație a lui Maeterlinck s-a desfășurat în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, dobîndind un loc de mare importanță în evoluția istorică a formelor dramatice. Arta sa, făcută din suspensii, din cuvinte sau scurte replici care cad în mijlocul unor tăceri, sugerînd viziuni imaginare, venea în contrast puternic cu teatrul naturalist, care avea atunci întîietate. Prin răzvrătirea împotriva strictei verosimilități a faptului scenic și a legilor tehnice care-i dirijau efectele, în favoarea unei totale libertăți a imaginației, aceste prime piese ale lui Maeterlinck exercită o influență vastă, modificînd structura însăși a spectacolului teatral.

Înființarea unui «Théâtre d'Art», în opoziție cu principiile de la «Théâtre Libre», se datorește poetului simbolist Paul Fort, în colaborare cu regizorul Lugné-Poe. Drama lui Maeterlinck dobîndește aici locul de frunte, poziția de stegar în căutarea profund poetică pe care și-o propunea Lugné-Poe (și care a continuat vreme de cîteva decenii cu rezultate schimbătoare, în cele mai felurite direcții, printre care și aceea a unui teatru-circ ambulant). În noul secol, Maeterlinck se face exponentul deliberat al credinței catolice și al aspectului ei senzorial, cu înclinații către o ironie feerică, prin noua și complexa lui aspirație: *Monna Vanna* (1902), *L'Oiseau bleu* (Pasărea albastră, 1908), *Le Miracle de Saint-Antoine* (Miracolul sfîntului Antoniu, 1910). În același timp Maeterlinck publică opere cu conținut edificator în direcția unei etici redescoperite și

renovate, de un gust tipic floral¹. *Le Trésor des humbles* (Comoara celor umili) s-a bucurat de o mare vogă în perioada dinaintea primului război mondial. Vîna teatrală a lui Maeterlinck a devenit în acest al doilea grup de opere mai legată de particularitățile scenei și totodată mai concretă ca acțiuni și personaje, deși în același cadru de feerie care îi era propriu. Persistă gustul flamand al imaginii, temperat acum de un zîmbet afectuos. Legenda coboară în viața cotidiană și devine apolog. Printr-o ciudată răsfrîngere de ecouri, aceste trei piese sînt îmbrățișate de cultura rusă a timpului care, înainte de izbucnirea revoluției, se îndrepta către o largă înflorire cu caracter mistic și simbolist. Ele sînt prezentate publicului de regizori ca Meierhold și Vahtangov, care le-au folosit pentru a crea noi forme de artă teatrală, oferind prin ele spectacole care au marcat o cotitură în istoria scenei ruse. Emile Verhaeren (1855—1916) a compus în cadrul teatrului simbolist o mare dramă cu caracter simbolistic-social, *Les Aubes* (Zorile, 1898), unde temele revoluționare ale socialismului pătrund în formele dramatice pe atunci de avangardă, creînd o acțiune la care iau parte masele și conducătorii hotărîți să le scape de servitutea lor, într-o grandioasă mișcare de ansamblu. Această piesă a avut și ea un rol deosebit în viața teatrului rus: aceea de a inaugura în 1919 noul teatru revoluționar al lui Meierhold și chiar teatrul revoluționar sovietic. Atît Maeterlinck cît și Verhaeren au dobîndit importanță istorică deoarece au fost inițiatorii unei noi semnificații a scenei, care dobîndea o nouă libertate. Fernand Crommelynck² aduce aceleași ambianțe și aceleași lumi pe un plan deliberat umoristic, grotesc, potrivit gusturilor tipice de după primul război, folosind exacerbarea paradoxală a datelor oferite de raportul individului cu aproapele, cu

¹ Stilul floral a marcat toate artele la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual în diverse țări din Europa; cunoscut și sub numele de « Art nouveau », « Stile Liberty », « Jugendstil », s-a caracterizat prin preponderența elementelor ornamentale de factură vegetală

225 ² Autor dramatic belgian de limbă franceză, născut în 1886

societatea. Obsesia abstractă a adulterului este atât de apăsătoare încât victima ei socotește că siguranța e preferabilă bănuielii, obligându-și deci soția să săvârșească trădarea chiar sub ochii lui, în *Le Cocu magnifique* (Încornoratul magnific, 1920). Autorul folosește un limbaj colorat, aprins, pasional, debordant. În *Trippes d'or* (Măruntaie de aur, 1925), bucuria procurată de bani și de puterea datorată lor, se transformă treptat în coșmar, este o « digestie » care în mod fatal produce dejecții prețioase. Este evident procedeul de a duce pînă la ultimele consecințe constatările asupra celor două nuclee ale existenței umane: dragostea și avuția; de a reproduce în termeni nemijlociți și concreți ceea ce se petrece în adîncul unui suflet, de a-i prezenta scenic efectul. *Carine ou La jeune fille folle de son âme* (Carine sau fata nebună după sufletul ei, 1929) și *Chaud et Froid* (Cald și rece, 1934) urmăresc, de asemenea, anomaliile și absurditățile din care este țesut sufletul omenesc: dar pe un ton mai agreabil, în termenii unui joc comic normal. Crommelynck apare în teatrele de boulevard o dată cu acerbele constatări ale unui Steve Passeur¹, cu melancoliile lui André Birabeau, cu spiritualele zugrăviri de moravuri ale lui Eduard Bourdet², cu lirismul sentimental al lui Marcel Achard³. Ca și la Maeterlinck, vîna cea mai pură a lui Crommelynck rămîne legată de viziunea flamandă, de lumea ei ardentă și sumbră, de imaginile lui Ensor⁴, transpuse într-un dialog cînd licențios, cînd liric, cînd blazat, cînd agitat. Stabilindu-se la Paris, își îmbogățește cunoștințele meșteșugului și pe cele culturale, pierzînd

¹ Etienne Morin, zis Steve, autor dramatic (1899—1966) a compus piese pline de pasiuni violente, care dezlănțuie furtuni paroxistice, dezvăluind aspecte abjecte

² Autor dramatic (1887—1945) a cărui operă merge pe linia ironiei și a satirei lui Beaumarchais și Becque

³ Autor dramatic născut în 1899, care s-a bucurat în ultimii 40 de ani de un succes aproape neîntreput, colaborînd și la numeroase filme; a fost ales membru al Academiei franceze. Piesele lui se caracterizează printr-un climat poetic, delicat, spumos și ușor moralizator

⁴ James Ensor (1860—1949), pictor belgian impresionist, cu viziuni agitate și tulburi, rediate într-un colorit bogat

însă legătura cu lumea lui autohtonă și închisă. Pe un făgaș cu totul asemănător, dar operînd cu viziuni fantastice, Michel de Ghelderode (1898—1962) adună și prezintă cele mai felurite teme culturale ale secolului în vasta lui producție reprezentată aproape întotdeauna în teatrele de avangardă. Imaginația lui nutrită de legende istorice sau locale, transfigurează aceste teme: *La mort du docteur Faust* (Moartea doctorului Faust, 1926), *Barabbas* (1929), *Escorial* (1929) *Hop Signor!* (1938) și *Fastes d'enfer* (1942).

Magie rouge (Magie roșie, 1931) este o creație masivă și fantezistă pe tema avarului tras pe sfoară, scrisă într-un limbaj bombastic, plin de sarcasm. *La balade du Grand Macabre*, *Farce pour rhétoriciens* (Balada Marelui Macabru, farsă pentru retori, 1934) îmbină elemente simbolice, lirice și grotești, cu unele trășături de umor negru destul de surprinzătoare. Acțiunea cuprinde tot felul de teme fabuloase și legendare, inspirate din tradițiile artei flamande. În *Escorial* și *L'Ecole des bouffons* (Școala bufonilor, 1937) Ghelderode imaginează o serie de personaje legendare, bufoni la curtea regelui Carol al V-lea și a lui Filip al II-lea. Aceste două piese ajung la o mare tensiune dramatică deoarece corespund mai bine decît celelalte cu psihologia ascunsă a autorului. Ele reflectă direct imaginația tipică a lui Ghelderode, care se complăce în dezvăluirea diformului și a monstruosului, chiar dacă aparențele exterioare sînt puternic caricaturale și, în ultimă analiză, plăcute.

Accentele mai sincere și personale răsună atunci cînd se inspiră din natura și oamenii țării sale, de pildă, în pantomima *Masques Ostendais* (Mășți din Ostenda). Opera sa, în mare parte reelaborare culturală, îmbină vigoarea dramatică cu o imaginație agitată, halucinantă, orientată spre puterile subterane, spre coșmările subconștientului.

TAGORE

227 La indianul Rabindranath Tagore (1861—1941) se îmbină cele două caracteristici determi-

nante ale culturii indiene: cea tradițională, legată de manifestările poetice în sens liric-religios, și cea modernă, sensibilă nemijlocit la influența civilizației occidentale, în special a celei engleze. Tagore a compus câteva piese scurte, cu intenții morale pe lângă cele artistice, pentru a fi reprezentate de tinerii ce frecventau un institut de educație fondat de el. În aceste compoziții funcționale, stimulate de exemplul lui Maeterlinck, re trăiește străvechea tradiție dramatică indiană care, urmînd modelul vechilor scriitori din secolele IV—VIII, se manifestă printr-un fel de blajină dezamăgire, contaminată aici de noile idei umanitare și pacifiste. Reînviind trecutul, *Chitra* (1912), se inspiră din povestirile din *Mahăbărata*. Dintre piesele cu conținut liric și legendar, delicata piesă *Amal sau scrisoarea regelui* (1915) este plină de adevăr, poate pentru că se petrece în cadrul unei realități cotidiene.

CLAUDEL

Ampla producție a lui Paul Claudel (1868—1955) a căutat să fie o încununare a orientărilor prezentate de simbolisții francezi, inserînd în ele noi și mai ample viziuni despre lume, la care el ajunge întii prin optica lui Wagner și Nietzsche, apoi prin recitirea Bibliei, de al cărei stil caută treptat să se apropie, inspirat de apologetica catolică și de marii mistici spanioli. Paul Claudel elaborează astfel o dramaturgie viguroasă și michelangioloască pînă la emfază, în care conținutul fideist riscă mereu să se dizolve într-un estetism privit ca scop în sine, într-o dominație a imaginii și o pasiune care se satisface doar prin impetuoșitatea barocă. Paul Claudel a început să-și scrie dramele încă din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, fără a se preocupa de succesul scenic. În adevăr, majoritatea pieselor lui s-au pus în scenă pentru publicul sălilor de teatru obișnuite doar după câteva decenii. *Tête d'or* (Cap de aur, 1889) a fost reprezentată pentru prima oară după mai bine de o jumătate de secol de către Jean-Louis Barrault, care a rămas pînă astăzi cel mai

fidel și tenace exeget al său. *Tête d'or* prezintă, în termeni de mare respirație lirică, care au preluat accente din Rimbaud, însă într-o versiune mai elocventă și imperioasă, figura unui tânăr și blond conchistador, în fața căruia se pleacă popoarele și orașele. Piesa scoate în evidență prospețimea expresivă a autorului, prin reprezentarea ideală a viselor sale de cucerire și de glorie sub semnul învățăturii lui Zarathustra și prin puternica orchestrație a tetralogiei wagneriene. Simfonia devine aici verbală, culorile și imaginile abundă. După *Tête d'or* urmează în primă versiune *La Ville* (Orașul, 1892), unde Claudel prezintă sub formă de conflict dramatic concepția lui despre un oraș ideal, eliberat de servitutea mercantilismului modern. Șapte ani mai târziu, după ce între timp convertirea la catolicism i-a transformat viața și concepțiile, Claudel reface vasta lui frescă supunând de data aceasta noul oraș conceput de el, principiilor evanghelice. Domnia utopică devine un nou Ierusalim. În *L'Echange* (Schimbul, 1900), după ce a cunoscut îndeaproape lumea industrială a Statelor Unite, unde se află în calitate de diplomat, Claudel combate sistemul capitalist în favoarea unei comunități franciscane a bunurilor, prin conflicte violente între personaje ale lumii cotidiene yankee, zugrăvite însă în vederea unei finalități alegorice. Predomină, încă din această piesă, ideea unui condotier căruia îi revin toate hotărârile, care își asumă o deplină răspundere morală față de oameni. Caritatea creștină tinde să se transforme într-un fordism *ante-litteram*, cu vădite intenții paternaliste. Este evident faptul că veleitățile conținute în ideologia lui de tinerețe sînt folosite de Claudel, căutînd să exploateze gîndirea creștină pentru a se afirma concret în viața socială. Mesajul evanghelic devine la el un instrument pentru a-și realiza dorința de a domina spiritele. Apostolatul devine dominație, și este firesc ca Paul Claudel, pentru a-și contura eroii, care personifică aspirațiile sale și parcurg marele spațiu dintre *Cidul* lui Corneille și generalul De Gaulle, să se inspire din cele două structuri ierarhice de totdeauna: Biserica și Imperiul. Sentimentul autorității, al catedralei, al datoriei, al cre-

dinței rigide, al pasiunii stăpînite, al supremației, își găsesc în Claudel un bard somptuos, în slujba imperialismului modern și a vechii ordini spirituale edificate de Biserica romană, mai necesară, după părerea lui Claudel, sub aspectul exigențelor formale ale unei ordini supreme căreia nu este îngăduit să i te opui, decît sub acela al conținutului ei.

Compune în zece ani trilogia istorică *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*, publicînd-o apoi între 1909 și 1916. În cursul unei acțiuni care cuprinde o durată de aproape o jumătate de secol, Claudel opune față în față povestea nobililor Coufontaine și a plebeilor Toussaint-Turelure. Perioada istorică merge de la Revoluția franceză la Restaurația lui Ludovic al XVIII-lea. Noblețea sufletească și onoarea se află de partea aristocraților, conform versiunii obligatorii în transfigurările romanești obișnuite. Intriga, venalitatea, josnicia mijloacelor și a scopurilor, de partea plebeilor, care la urma urmelor aspiră doar la îmbogățire, la putere, la controlul pîrghiilor statului. Între ei, ca o victimă inocentă, puritatea sufletească a Papei. Iată însă că marile principii tradiționale, catolice și imperialiste îi cuceresc și pe plebeii ajunși la putere. Familia Toussaint-Turelure moștenește misiunea istorică a familiei Coufontaine, prin căsătoria moștenitorilor respectivi, și se transformă într-o mare familie burgheză gata să-și asume conducerea industriei și finanțelor. Își dau seama cît este de necesară pentru hegemonia lor reîntărirea principiilor catolice și își manifestă acum deplina lor devoțiune față de Papă. Stilul lui Claudel devine mai sec și mai încordat, în scopul de a ilustra marea evoluție istorică precum și intangibilitatea principiilor solemne, prin personaje pilduitoare, fără a renunța totuși la sprijinul unei retorici foarte apreciate și al unui vocabular bogat și somptuos. Cu puțin înainte de trilogie, Claudel scrisese poate cea mai sinceră piesă a sa, întrucît se inspiră direct din experiențele lui personale, fără a recurge la idealizarea aplicată peripețiilor dramatice în care te închipui protagonist. Claudel mărturisește a fi eroul real în *Partage de midi* (1906). Se afla de mai mulți ani în misiune diplomatică în Extremul Orient și, firește, profitase de acest fapt

pentru a cunoaște temeinic cultura și lumea spirituală a acelor meleaguri. Datorită șocului lăuntric ce se petrece în sufletul europenilor plecați în misiune în Extremul Orient, stilul său devine mai liber, mai aerian, mai scînteietor, apropiindu-se de acela din *haikai* și din *nô*. Între cele două personaje principale izbucnește o pasiune înflăcărată care, firește, este exprimată de Claudel prin ample și fermecătoare elanuri lirice. Evenimentele istorice (revolta *Boxerilor*¹) îi despart pe cei doi îndrăgostiți. Cînd se reîntîlnesc, ceva nou se interpune între ei: iubirea de Dumnezeu. Nu este vorba de extaz mistic ci de un *amor fati*, iubirea datoriei, a propriei misiuni, am zice chiar a propriei puteri sau obligații, care nu poate fi sacrificată pentru iubirea pămîntească a femeii, oricît ar fi de înaltă și transfigurată. Suferința renunțării se exprimă în accente îndurerate, fiindcă întîlnirea între cei doi fusese în realitate ideală. Dar iubirea de Dumnezeu, adică pentru propria țintă, nu suferă comparații, nu poate trece pe planul al doilea. Pe planul transcendental, iubirea pentru o ființă este imposibilă, irealizabilă. Efuziunile lui Claudel ating pe alocuri un nivel incandescent, o fervoare debordantă și frenetică. De data aceasta se simte dincolo de ele un sentiment sincer, o renunțare îndurată cu greu.

Drept încheiere a dramaturgiei sale și a intențiilor atît de vaste încît par disproporționate față de posibilitățile reale ale poetului care le înfruntă, ajutat doar de un fluviu de imagini, Paul Claudel construiește în *Le Soulier de Satin* (Pantoful de mătase, 1929) un vast epos menit să evoce cucerirea de către monarhia spaniolă a noii lumi descoperite de Columb. Claudel, traducătorul lui Eschil, ar vrea să reprezinte pentru civilizația creștină ceea ce reprezentase acesta pentru civilizația greacă. De data aceasta, Lope de Vega și Calderòn susțin de la distanță inspirația poetului. Îi înlesnesc o exprimare fericită, o mișcare scenică

¹ Poreclă dată de europeni participanților la mișcarea revoluționară a societății secrete «Societatea pumnilor dreptății și armoniei.» Apărută la începutul secolului al XIX-lea, a organizat între 1899—1901 puternica răscoală populară în nordul Chinei, înfrîntă prin intervenția armată a mai multor state

largă cu caracter de ansamblu, încredințată unei mulțimi de personaje mari și mici, într-un fel sau altul protagoniști ai marii acțiuni de cucerire. Episoadele de dragoste se împletesc cu cele istorice. Acțiunează unele asupra altora. Astfel, în timpul celor patru zile care marchează acțiunea, izvorăște o mișcare scenică plină de viață, o multiplicitate foarte agilă, realizând ampla, fantastica viziune a unei lumi pornite spre cuceriri cu toate resursele ei spirituale. Aici, ca și în alte piese, Claudel se folosește din plin de vraja legată de evocarea exoticii, de interesul, de uimirea, de curiozitatea pe care le suscită în spectatori, de directele sale răsfrîngeri lirice. Adevărata lui religie se dovedește din nou a fi aceea a puterii, care în dramaturgia sa se exprimă prin oratorie, sau chiar rugăciune. Așa cum există un gust al puterii pentru putere, la Claudel întâlnim gustul sonor al replicii, al versetului de tip biblic, al exclamației lungi și perpetue.

Claudel a compus pentru teatru și opere mai mici cu caracter evident de poveste, recurgînd uneori la un umor ingenuu și greoi. A lucrat împreună cu Darius Milhaud ¹ *Le Livre de Christophe Colombe* (Cartea lui Cristofor Columb, 1926), exaltare a eroului ca descoperitor al unei realități divine, printr-o declamație cu acompaniament muzical, cu coruri și personaje aproape statice, într-o formă care ar fi vrut să ofere exemplul unui nou raport între muzică și teatru, între operă și public.

Legat în mod esențial de seducțiile verbale, teatrul său rămîne închis între limite precise și restrînse, pentru uzul unui public sensibil în primul rînd la o sublimare imagistică a propriei lumi burgheze. Exprimarea lui Claudel este întotdeauna și în mod deliberat legată de un avînt liric, cu metafore abundente, sub care se ascunde o orientare foarte precisă, deci, o semnificație istorică. Ambiția lui se înarmează cu retorică, cu un tiranic paroxism verbal, cu un sincretism lucid. Fluxul fanteziei dobîndește un sens de veșmînt sărbătoreasc, de scamatorie forțată și adăugată.

¹ Compozitor de frunte al generației sale (n. 1892), autor a numeroase lucrări în diferite genuri muzicale; premiera operei amintite aici a avut loc în 1931

Generația contemporană cu Paul Claudel a conceput activitatea teatrală oarecum ca o dovadă a orientării sale artistice. Rareori se întâmplă ca tentația scenei să nu apară la poeți, prozatori, esești, ca o încheiere și încununare a operei lor. Acest fapt s-a produs și ca o reacție față de naturalismul francez din secolul al XIX-lea, pentru care scena, cu alegoriile și idealizările ei, venea în contrast cu premisele științifice spre care tindea să se orienteze opera de artă. Nu din întâmplare reformatorul scenei franceze va fi Jacques Copeau, critic teatral sever și literat, în strînsă simbioză spirituală cu scriitorii de la «Nouvelle Revue Française», pe care o vreme a avut prilejul s-o conducă. Orientarea lirică și transfiguratoare, datorită unei elaborări intelectuale, care a ajuns abia atunci să se impună (chiar dacă nu-și găsea locul decît ocazional pe scenele obișnuite) se pretează prin natura ei la forma dramatică, după cum se poate constata istoric. În opoziție cu Claudel, dar urmînd într-o anumită perioadă aceeași linie de exprimare, ia naștere teatrul lui A n d r é G i d e (1869—1951). Autorul se preocupă mai mult de a ajunge la rezultate pe planul formei și al gîndirii decît de a le face valabile din punct de vedere teatral, adică de a aborda scena cu instrumentele care îi sînt tipice. De-a lungul vastei desfășurări a operei sale, André Gide transpune în termeni teatrali orientările care predomină succesiv curba sensibilității și a reflexiilor lui. Vom găsi astfel simbolismul înflăcărat, elanul liric al sentimentelor — cu rezultate estetizante — în *Saül* (1897—98) și *Le Roi Candaule* (Regele Candaule, 1899); sentimentul său păgîn din *Nourritures terrestres* (Fructele pămîntului), în mitul lui *Persephone* (1934). Cînd trece de la estetismul inițial la o cercetare a posibilităților morale, la formularea unei etici libere și senine, se naște *Oedipe* (1930), unde mitul este descărnăt și esențializat într-o dezbateră asupra comportării umane, asupra facultăților judecătii.

J e a n S c h l u m b e r g e r (n. 1877) abordează scena cu rigoare stilistică și densitate de conținuturi

ideologice în *La Mort de Sparte* (Moartea Spartei, 1910¹). Roger Martin Du Gard (1881—1958) elaborează o reprezentare comică de structură molierescă într-un cadru rustic: *Le Testament du père Leleu* (Testamentul lui moș Leleu, 1914).

Nobilele încercări teatrale ale acestor scriitori par să prezinte paradigma dificultății însăși de a contopi literatura cu scena, exigență de altfel indispensabilă. În ultimii ani ai vieții sale, Gide a vrut să se apropie mai direct de un obiectiv concret, compunând comedii satirice și de moravuri ca *Robert ou l'Intérêt général* (Robert sau Interesul general, 1939) și *Le treizième Arbre* (Al treisprezecelea copac, 1948). Urmărea să demaște ipocriziile sociale. Dar, între timp, se iviseră cu totul alte necesități.

După contactul realizat de «Nouvelle Revue Française» și Copeau, mirajul scenei n-a mai încetat să se exercite asupra scriitorilor francezi. Mărturii în această privință sînt, de pildă, între cele două războaie, feerile lui Jules Supervielle (1884—1960) sau sarcasticele scenete de cabaret de Jacques Prévert (n. 1900). După al doilea război, neoclasicismul greoi al lui Thierry Maulnier (n. 1900), sau glumele voioase ale lui Jean Tardieu și Raymond Queneau (n. 1903).

După războiul din 1914—1918, pe un ton deliberat minor, dar cu aceeași țintă literară și seriozitate a intențiilor, întîlnim grupul comediografilor adunați de discipolii lui Copeau, în special Baty. Li s-a zis «ai tăcerii», fiindcă urmăreau să pună în valoare în dialogul scenic și pauzele, subînțelesurile, neexprimatul. În comediiile lui Jean-Jacques Bernard (n. 1882) predomină un patos punctat de umor. În cele ale lui Charles Vildrac, sentimentul și melancolia atmosferei, tristețea ascunsă a vreunui personaj. Jean Victor Pellerin mizează în schimb pe glumă și pe o viziune imaginară, determinate însă de o realitate socială destul de precisă.

¹ Dicționarul literar Laffont-Bompiani consemnează ca dată 1921

Dramaturgia lui Jean Cocteau (1889—1963) constituie un fenomen de sine stătător și cu totul personal, întrucît se bizuie hotărît pe un mimetism foarte schimbător. În *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Mirii de la Turnul Eiffel, 1921)¹ printr-o formă scenică originală (pantomimă condusă de doi spicheri spirituali care povestesc acțiunea) se inspiră direct din imaginația pictorului-vameș Rousseau. În *Orphée* (Orfeu, 1925) neoclasicismul atunci la modă este colorat de o sensibilitate acută față de tulburările sufletești, de un simț al supranaturalului și al metafizicului care în anii aceia începea să fie reconsiderat, fie și cu o afecțiune ironică. Vedem pe scenă un înger adevărat, în carne și oase. Cocteau preia și el, poate stimulat de exemplul lui Gide, mitul lui Oedip. Întii cu *Oedipus-Rex* (1926) în limba latină, scris pentru muzica lui Stravinski. Apoi cu *La Machine infernale* (Mașina infernală, 1934), unde mitul este reluat cu subînțelesuri culturaliste, într-o mișcare scenică și psihologică teatral vitală. Pe atunci, Cocteau începea să descopere teatralitatea, dramaticitatea, ale căror structuri ajung pînă la urmă să susțină orice eșafodaj. Observația devine realistă, se îndreaptă asupra mediului înconjurător, asupra realității psihologice de fiecare zi. Conferă o nouă patină monologului tradițional, transformîndu-l în convorbire telefonică, din care se aude, firește, o singură voce, *La Voix humaine* (Vocea umană, 1930), chemare angoasată a unei femei părăsite, și prilej de interpretări celebre², mulțumită întorsăturilor ei revelatoare. Variația colorată, oarecum reluare a aceleiași teme, este monologul *Le Bel indifférent* (Frumosul indiferent, 1940): de rîndul acesta, bărbatul fără inimă stă pe scenă, la celălalt capăt al telefonului, dar nu vorbește, nu ascultă. În *Les Monstres sacrés* (Monștri sacri, 1940) și în *Les Parents terribles* (Părinții teribili, 1938) Cocteau

¹ Aproape toate datele indicate de autor la piesele lui Cocteau diferă de cele oferite de dicționarele literare

² Compozitorul Francisc Poulenc a creat, în ciuda dificultăților inerente subiectului, o operă muzicală magistrală

își lasă hotărît condeiul dus de efectul teatral, iar adevărul psihologic răzbate doar pe alocuri. El se inspiră și de data asta dintr-un model, piesa bulevardieră datorată lui Bataille și lui Bernstein, conferindu-i un prestigiu literar și o mare verosimilitate a caracterelor și a dramelor. Abordează și filmul, adaptându-i cu abilitate propriu-i limbaj. Ultimul *exploit* scenic, *L'Aigle à deux têtes* (Acvila cu două capete, 1946), este o melodramă cu fond istoric; de data aceasta se simte influența lui Sardou, pe care Cocteau o maschează printr-un limbaj estetizant, nu lipsit totuși de rezonanță scenică și de atracție pentru un public mai puțin atent. Încercarea sa de a-l asimila pînă și pe Racine și alexandrinii în poemul dramatic *Renaud et Armide* (1941) a avut un răsunset slab. Pe scurt, scena rămîne pentru Cocteau un instrument prin care să-și exercite facultățile și prin care să ajungă la marele public.

GIRAUDOUX

Jean Giraudoux (1882—1944), debutînd în literatură ca prozator rafinat și povestitor, a găsit în dialogul scenic forma cea mai concordantă cu sensibilitatea și cu nevoia lui de a se exprima, astfel încît, după primele succese obținute în parte și datorită regiei lui Louis Jouvet, i-a închinat cu totul activitatea lui de scriitor. Ca și Paul Claudel, Jean Giraudoux era diplomat de carieră, dar și-a exercitat profesia mai mult la Paris, la Quai d'Orsay, devenind unul din elementele inspiratoare în cadrul politicii europene a lui Briand și Berthelot. Personalitatea sa rămîne astfel inclusă în cercurile conducătoare mai avansate ale burgheziei franceze, care în anii dintre cele două războaie au fost atrase de posibilitatea de a dobîndi în Europa o hegemonie politică. Giraudoux reflectă cu noblețe idealurile și concepțiile lor despre viață și civilizație. Alături de el, ca exponent principal al acestui cerc, lucra la Quai d'Orsay și poetul Saint-John Perse, a cărui inspi-

rație se apropie sub diferite aspecte de aceea a lui Giraudoux, promovînd pe un plan conștient, limpede și imagistic, căutarea unui nou *epos* launtric. Pentru Giraudoux, întîlnirea cu Jouvett, care i-a pus în scenă mai toate operele, a fost fundamentală. Spiritul acestuia era înclinat spre un anarhism sentimental și totodată ironic. Nu este nefiresc, cum ar putea să pară la prima vedere, acordul dintre anarhicul Jouvett și rafinatul conservator Giraudoux, pe baza unei viziuni clasice a lumii, care îi minează totuși în mod clasic rădăcinile și o răvășește. Debutul lui Giraudoux are loc în 1928 cu adaptarea teatrală a romanului său *Siegfried*, unde prin figura unui amnezic, sînt confruntate cele două țări: Franța și Germania, veșnice rivale, și totuși menite să se recunoască și să se unească, întrucît sînt pilonii civilizației europene. Spectacolul se încheia cu un final fericit, care simboliza alianța spirituală pe care păreau s-o dorească Briand și Stresemann. În realitate exista un alt final, în care *Siegfried* este asasinat la urmă de un ucigaș plătit de Sfînta Vehme¹. Încă de atunci Giraudoux aducea în piesele sale o împăcare ideală a contrariilor, care apoi nu putea fi confirmată de realitate (de care se izbea în mod tragic). *Amphytrion* 38² (1929) constituie începutul originalului său clasicism, și, pe de altă parte, al efectivei sale profesii teatrale. După cum era regula în istoria teatrului occidental, Giraudoux s-a servit de întîmplările personajelor clasice pentru a exprima propriile lui aspirații sentimentale, propriile lui reflexii asupra lumii pe care o avea sub ochi. În această primă lucrare, el se mărginește să prezinte întîmplările amuzante ce leagă iubirea de fidelitate sau infidelitate, pentru un public de elită care să se recunoască în aceste personaje, așa cum publicul de la curtea lui Ludovic al XIV-lea se recunoștea în *Amfitrionul* lui Molière. Giraudoux se simțea poate mai aproape de *Amfitrionul* lui Kleist. Pe linia lui *Siegfried*, Giraudoux sesizează marile

¹ Sfînta Vehme sau Curtea vehmică, tribunal secret puternic și temut în secolul al XV-lea în Germania

² Denumirea se datorește faptului că această piesă era a treizeci și opta versiune a mitului respectiv din istoria teatrului

teme ale romantismului german, vicisitudinile și orizonturile acelei culturi, care se armonizează la el cu reminiscențele clasice și cu modelul său preferat, Racine. Astfel, ia naștere, după exemplul lui Hebbel, o *Judith* (1932), în care neglijează preocuparea pentru structura dramatică, pentru a se lăsa în voia unui sentiment tragic (și romantic) al iubirii, merit să-și găsească împlinirea impulsului doar în moarte, ajungînd la o autorefectare a principalelor sale teme, care frizează obsesia. *Judith* reprezintă chiar extrema aspirație a unui romantism închis de Giraudoux în forme clasice, dar în esență neînfrînat în disperare și în speranță. Piesa rămîne mai mult un document în acest sens decît o operă teatrală desăvîrșită și aptă să trăiască pe scenă. În *Intermezzo* (1933), care a urmat la o distanță de un an, Giraudoux, probabil, în scopul de a dobîndi o teatralitate proprie, se folosește de o întâmplare din viața cotidiană și de personaje cotidiene, redată cu mijloace de vodevil. Dar și de data aceasta năvălește supranaturalul sub aspectul unui Spectru care vorbește doar inimii Isabellei și a micilor ei eleve de la școală. Întregul tîrgușor se coalizează pentru a-l nimici. Dar pentru Isabelle el constituie singura libertate a vieții ei, singura iubire, tocmai fiindcă a depășit hotarele morții.

Este un adevărat intermezzo, printre elevatele lui reevocări de mituri, cu întoarcerea spre mari cicluri istorice retrăite prin intimitatea conștiințelor acelor personaje legendare: Electra, Alcmena, Ondina, Ulise, Hector, nebuna din Chaillot, Judith, și așa mai departe. Aici, pentru prima oară, dramaturgul Giraudoux se oprește să cerceteze o realitate cotidiană, o problemă arzătoare. Mediul și eroii săi sînt ușor de recunoscut în acea provincie franceză din care își luase și făpturile de vis, povestirile din *Provinciale*¹. Abandonînd marile probleme și marile evenimente simbolice ale omenirii, el se apropie de mica lume umilă, parcă fotografiată, în care, sub aparențele futele, sau fruste, sau meschine, se agită lupte lăuntrice, mari și dure-roase înfrîngeri, datorate unor contradicții irezolvabile.

¹ Volum de nuvele cu care a debutat în literatură în anul 1909 238

Prin furtunoasa trăire lăuntrică a tinerei învățătoare Isabelle, Giraudoux schițează o rapidă parabolă a ciocnirilor ce izbucnesc în provincie (de altfel nu numai în cea franceză) între filistinism, întruchipat de farmaciștii Homais cu exprimarea lor înghețată în numele raționalului, și năzuința unei inimi încă palpitânde spre aspirații eliberatoare și înălțătoare prin sugestia sentimentului. Autorul afirmă puterea superioară a misterului și a iraționalului, a credinței și a poeziei, cărora le dă viață vocea cald omenească a unui spectru. Isabelle se lasă antrenată în aceste noi armonii imagistice și ardente. Luptă pentru a-și păstra virginala stare de har împotriva intervenției grosolaniei, văzută printr-o serie de Măști mărunte și crude de provincie: spișterul, inspectorul, controlorul. Dar pînă la urmă va trebui să cedeze, va cădea victimă micilor mizerii cotidiene, și unui seducător de altfel devotat și îndrăgostit. Povestea are aer de basm: dar pentru cine cunoaște viața unei tinere învățătoare într-un târgușor pierdut de provincie, sună atît de verosimil, încît pare luată din faptele diverse, acele fapte diverse ascunse și uneori atroce ale vieții provinciale. Înfrîngerea Isabellei rămîne provizorie. Cu fiecare adolescență apare o nouă epocă de farmece. Scurta și ironica întîmplare pilduitoare este învăluită în numeroase referiri dialectice și realiste la obiceiuri, concepții, viziuni, cu un limbaj de o savoare și o puritate raciniană, unde durerea și bucuria de a trăi, limpezimea și obscuritatea ființei umane, dragostea și suferințele ei, se întruchipează în imagini vii cu nume de personaje, în dialoguri de o pură și mișcătoare aluzivitate poetică, în care recunoaștem o dramă dureros actuală, elegia aspirației înfrînte. Giraudoux însuflețește realitatea supranaturală din inima unei fete, o suscită prin intervenția unui spectru. Fantasmagoria lumii se reînnoiește la întîlnirea lor, în sentimentul celui care trăiește și simte natura. Giraudoux pornește în căutarea lui: stilul acestei mișcări este un mijloc de recunoaștere, limpede și coerent. Formele gîndirii și ale imaginației sale devin dezbateri teatrală, într-un cerc de senzații profunde, instituind o vrajă eficace. De Isabelle, care simbolizează parcă frumusețea vieții,

trebuie să te apropii trasînd în văzduh semnele misterioase ale sufletului, folosind rețetele lui invizibile, forța pură a spiritului, pe care jocul scenic și dialogic al lui Giraudoux le face să înflorească.

Între timp, ca urmare a răspîndirii fascismului, se stingeau ultimele speranțe ale unei înțelegeri europene. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (Războiul Troiei nu va avea loc, 1935) și *Electra* (1937) prezintă starea sufletească a Parisului din acei ani, la limita unui tragic presentiment, prin mijlocirea reactivului furnizat de vechile legende.

Giraudoux reia în felul lui personajele trilogiei lui Eschil, modificîndu-le și modernizîndu-le substanțial psihologia, creînd un mediu nou în care se desfășoară episoadele lor. Introduce figuri noi — ca « grădinarul », « cerșetorul », « președintele tribunalului », « Agathe » — care creează un amestec sugestiv de mit și viață cotidiană a unei capitale, privită în semnificația ei istorică. Este evidentă influența lui *Oedip Rege* al lui Gide, opera lui fiind însă mai neconformistă și mai luminoasă, însuflețită de o intenție morală vădită în ciuda esenței sale subversive față de morala curentă, cum se întîmplă de obicei la Gide. Aici, iese la lumină lumea interioară a lui Giraudoux, care se reflectă direct în eroii săi, conferindu-le facultățile lui de viziune. Astfel, același limbaj, aceeași reflectare, aceeași evocare, circulă de la un personaj la altul fără deosebire, iar conflictele dintre ele par artificioase, într-atît de unitară apare concepția, și de egocentrică imaginația. Lipsește „celălalt.” Circulația prin sufletul autorului se evidențiază în sclipiri de sondaje și de culori, dar se dovedește destul de scurtă, întrucît nu izbutește să se depărteze nici măcar incidental de cel care a creat-o. Iată de ce, cu trecerea anilor, efectul poate fi considerat sufocant.

Ondine (1939) ilustrează legenda povestită cu un secol mai înainte de poetul romantic Fouqué La Motte, ca o tentativă de evadare menită să se zdrobească de aspra realitate. În anii războiului, care au adus năruirea lumii însăși a lui Giraudoux, a credințelor, a posibilităților lui de a activa, nu este întîmplător faptul că Giraudoux se inspiră din mitul biblic în *Sodome et Gomorrhe* (Sodoma și Gomora, 1943).

Distrugerea iubirii, sfârșitul cuplului trebuie să ducă, prin forța lucrurilor, la un rol apocaliptic. Referirea la cele ce se petreceau atunci este directă. Dialogul e înțesat de reflexii în care se comentează raporturile dintre state, raportul dintre stat și individ, atitudinea morală însăși pe care omul trebuie s-o aibă față de societate, în rețeaua de condiționări practice în care se țese existența sa. Tema va fi apoi dezvoltată cu sens de denunțare anarhică în *La Folle de Chaillot* (Nebuna din Chaillot), imediat următoare, unde ni se prezintă o societate epurată de acele forțe obscure de care fusese înainte asfixiată. În *Sodoma și Gomora* continuă să predomine lumina orbitoare a mitului, deși este încadrată de o serie de subînțelesuri ironice. Această piesă încheie definitiv intinerarul său, care a tins să sublinieze prin miturile cele mai semnificative create de omenire, parabola istoriei sale, menită să parcurgă fazele iubirii pînă ce îi epuizează și îi golește sensul, pe calea distrugerilor și nimicirilor la care duce de fiecare dată războiul, moartea, incomprehensiunea. Giraudoux moare în 1944, în ajunul păcii. *Nebuna din Chaillot* este reprezentată postum, în 1945. Parisul are o viață nevăzută, făcută din galerii subterane și întruniri secrete. Aceasta e dominată de un grup de mejere îndrăznețe și impertinente, a căror regină e *Nebuna din Chaillot*, adică aceea care domină, de jos, centrul motor al Parisului, Oamenii de afaceri descoperă că subteranele Parisului sînt pline de petrol și au de gînd să pună mîna pe el. Se dezlănțuie între cele două grupuri o luptă crîncenă, cîștigată pînă la urmă de mejere, către care se îndreaptă toată simpatia publicului. Simbolurile sînt evidente. Ironia a devenit sarcasm. De data aceasta, Giraudoux vrea să demaște chiar lumea din care face parte. În sinea lui este evident cuprins de dorința de renovare care se trezea atunci în suflete și era atît de răspîndită, tocmai din cauza ororilor petrecute. Din punct de vedere teatral, piesa se preta la regia subtilă a lui Jouvet, părea să-i fie și mai potrivită decît celelalte, dar nu se poate spune că a creat impresia unei perfecțiuni, a unei realizări pe deplin concretizate. Lui Giraudoux îi lipsește posibilitatea unei desfășurări dramatice care să ofere perspectiva deschisă

de abordarea problemelor, atît de plină de fantezie la el și totuși atît de reală. A știut să reprezinte amurgul lumii lui, năruirea speranțelor sale, nostalgia aspirațiilor. Intenționa să-i urmărească și palin-geneza. Dar aceasta n-avea să se întîmple, căci n-a mai apucat să-i vadă zorile incerte și curînd înăbușite, din cauza morții (la 62 de ani). Teatrul său, ajungînd dincolo de versantul istoric de pe care pornise, nu izbutește să vadă limpede drumul deschis în fața lui, totuși îi divulgă cu tărie și hotărîre necesitatea, ducînd astfel pînă la capăt traectoria sa, care se dovedește astăzi strîns legată de o anumită epocă. Îi însoțește fluxul iluziilor și al deziluziilor, între cele două războaie, în timpul unei transformări pe care Giraudoux știe să o presimtă, să îi descrie efectele critice, dar nu se hotărăște să devină conștient de ea, să participe la ea. Păstrînd rolul de observator detașat, el riscă să se închidă într-un timp propriu, fără legătură cu mersul timpului, și tocmai aceasta îi întunecă vederea, conferind un fel de frivolitate atitudinii intelectuale a judecății lui, legată de aforismele unei inteligențe subtile, ale unei conversații care nu-și poate lărgi orizontul. De fapt, măsura cea mai reușită a lui Giraudoux rămîne în cele cîteva piese într-un act, realizate după formula lui Labiche, privitoare la întîmplările cotidiene din viața Parisului: *Cantique des Cantiques* (Cîntarea cîntărilor, 1938), *L'Apollon de Bellac* (Apolo din Bellac, 1942)

MONTHERLANT, BERNANOS

Din aceeași generație face parte H e n r y d e M o n t h e r l a n t (n. 1896). Doar cu cîteva ani mai tînăr, a luat parte la primul război mondial și a elaborat apoi o vastă operă de proză narativă în care cîntă forțele și bucuriile vieții cu o exaltare lirică ce frizează adesea estetismul, dar și un sentiment acut al psihologiei virile. Pe drumul deschis de Barrès și Suarès, Henry de Montherlant își redă ideile într-o înaltă ținută stilistică, într-o formă spirituală și totodată densă

și susținută. În a doua perioadă a vieții — o perioadă critică, am zice — Montherlant elaborează o serie de piese, care sînt reprezentate la oarecare distanță de momentul compunerii lor. Dramaturgia sa merge pe căi uneori divergente, ilustrează conflicte care se desfășoară în interioare burgheze, în cadrul unei familii sau al unui mediu: *Fils de personne* (Copilul nimănu, 1943), *Celle qu'on prend dans les bras* (Acea pe care o iei în brațe, 1950). Se inspiră din lumea prozei sale, cu umor și făcînd o critică acută a moravurilor. Totuși rezultatele teatrale rămîn slabe sau coboară la nivelul melodramei de tip bernsteinian, fiind adică îngreuiate de un cinism grosolan și de efecte teatrale tot atît de grosolane, chiar dacă pe alocuri nu lipsesc momentele spirituale și un patos sincer. O altă serie de piese au, în schimb, drept centru motor, sub aspect istoric, viziunea creștinului în lume, între bine și rău, între cer și infern.

În cultura anglo-saxonă, recurgerea la mitologia catolică este semn de distincție intelectuală. În cultura franceză este semnul unei elaborate și subtile «civilizații» lăuntrice. Cu alte cuvinte, e vorba de o *delectatio* originală, izvorîta din centrele sensibile ale conștiinței. Prima piesă compusă pe această linie este, poate, *Port-Royal* (reprezentată abia în 1954), care se inspiră, desigur prin intermediul unor personaje foarte apropiate istoric de Racine, din arta însăși a lui Racine, subtilă investigație a sufletului feminin. Un grup de călugărițe fidele lui Jansenius se răzvrătesc împotriva arhiepiscopului Parisului, care le cere să renege necondiționat principiile janseniste. Pînă la urmă vor trebui să se supună, firește, imperativelor dogmatice și vor fi aspru pedepsite pentru curajul lor. În îndelungatul act, care are unitate de loc, de timp și de acțiune, ca în tragedia greacă, se iscă un conflict aprig între puritatea credinței și mondenitatea puterii, între taina lăuntrică căreia i se dedică sufletul credincios și obediența pretinsă de ierarhiile sociale. Ca fond, morbiditatea extazului, cu respectiva lui putere de seducție. Nu lipsesc tușele umoristice și caricaturale. Drama are o anumită intensitate care-l antrenează pe spectator, iar raportul dintre obstrucțiunea principiilor și concretețea cotidiană a sufletelor care apelea-

ză la ele, este bine echilibrat. Piesa trădează și o ușoară înclinație către romantic, atenuată însă de perenitatea și autenticitatea conflictului central.

În concluzie, Montherlant ar vrea să dovedească o luare de poziție idealistă și anticonformistă, un sarcasm revărsat din belșug asupra ipocriziei și stupidității celor puternici, o exaltare generoasă a sufletelor simple și a elanurilor pure ale spiritului, pe care lumea aceasta tinde să le înăbușe prin orice mijloc, socotindu-le deplasate.

Lupta și conflictul devin pasionante: călugărițele sînt condamnate la închisoare, dar ele sînt cele care vor ieși biruitoare, iar biruința lor este cu atît mai frumoasă cu cît le-a costat mari sacrificii, desprinderea de Biserica militantă, de sfintele taine, de reprezentanții pămîntești ai divinității, într-un cuvînt, de tot ce constituise multă vreme învelișul lor protector. Schema piesei este de o simplitate aproape melodramatică — deși învăluită într-o exprimare înaripată; chiar și caracterele par uneori cioplite cu barda, în culori uniforme, împărțite în bune și rele, oarbe și clarvăzătoare. Dar la urma urmelor aceasta nu displace, de vreme ce nu stînjenește transfigurarea stilistică, așa cum nu displace căldura brută a libretelor verdiene. În cazul de față, mijloacele scuză scopul, deoarece scopul este atins în mod artistic. În piesa *La Reine morte* (Regina moartă, 1942), în ciuda unor excese și prețiozități, intenția dramatică se realizează datorită faptului că a recurs la un text andaluz din secolul al XVI-lea, *Domnie după moarte*, de Luis Vélez de Guevara.

Numeroasele explicații date la sfîrșitul piesei *Le Maître de Santiago* (1947) atestă înflăcărea cu care Montherlant s-a reprezentat sub acest veșmînt istoric. Devine un cavaler din frumoasele timpuri de altă dată, dedicat eroid onoarei Spaniei și a catolicismului, hotărît la urmă să se călugărească, determinînd la aceasta și pe fiica lui, legată de el printr-o afecțiune care are ceva morbid.

Spania Renașterii tîrzii, aventurierii care pleacă spre cele două Americi, în contrast cu oneștii și rigizii *hidalgos*, furnizează un cadru de indiscutabilă maiestrate și solemnitate înclinației narcisiste a eroului,

care caută în religia lui mai cu seamă motive pentru a se martiriza și deci pentru a se simți mai ales, un uns al lui Dumnezeu. Conflictul dramatic constă într-o respingere a lumii, într-o căutare a absolutului, care ascunde în fond o accentuată atitudine de supram. Este destul de interesant să vezi reflectată astfel geneza impulsului mistic și a sublimării lui, originală și sinceră la Montherlant. Drama se desfășoară simplu, linear, mergînd drept la țintă, cu un limbaj de înaltă ținută stilistică, unde se simte exemplul lui Corneille și Racine. Duritatea protagonistului este voită și nu ascunde o anumită latură morbidă, cum e și logic de altfel în situații-limită de acest gen. Montherlant izbuteste în plus să creeze un climat plauzibil și atrăgător. Firește intenția poate fi uneori apăsătoare, iar scopul didactic dăunează verosimilității umane și psihologice a celor două personaje între care se desfășoară drama. Dar uscăciunea lor, care amintește de exemplele ilustre ale lui Calderón și Lope, conține și exprimă o vitalitate teatrală intimă și acel sens de dezbatere lăuntrică prezent în toate dramele noului secol.

Piesele lui Montherlant nu țin de actualitate în sensul gazetăresc al cuvîntului, deoarece nu reflectă întîmplări de astăzi. Dar starea sufletească pe care o preconizează, revendicarea Onoarei și a Demnității umane în sens riguros și formal, contribuie la explicarea ultimelor evenimente petrecute în Franța.

Producția lui Montherlant nu a cunoscut pînă acum alte succese și alte reușite. *Malatesta* (1950) rămîne un stîngaci *Ruy-Blas* modernizat. Ultima sa încercare, un nou *Don Juan* (1958), a suscitat o neobișnuită unanimitate de opoziții în critică și în public.

Originea și inspirația ideii din *Dialogue des Carmélites* (Dialogul carmelitelor, 1950) care a fost realizată în formă teatrală și a figurat ca operă a lui G e o r g e s B e r n a n o s, sînt apocrife. Gertrude von Stein, inspirîndu-se dintr-un fapt istoric real — executarea a douăsprezece carmelite la Compiègne în 1792 — a publicat un roman în care exalta aceste martire și le reconstitua în mod romanesc aspectele umane. Preotul Raymond Bruckberger a extras din el un scenariu cinematografic, la care Bernanos a compus

dialogurile. Laitmotivul nu e nou: frica îi însoțește pe oameni, dar în momentul hotărîtor este răscum-părată de un impuls eroic.

Tînăra conversă¹, Blanche de la Force, slabă și timidă, deși s-ar putea salva, cînd își vede tovarășele pornind spre eșafod, pleacă cu ele fără ezitări. Acest laitmotiv însoțește concepția cavalierească a catolicismului pe care am mai întîlnit-o la Montherlant și la Anouilh, ca o opțiune pentru o viață eroică, în numele unor principii înalte de meditație și asceză. Nu este locul aici să discutăm natura și limitele unei asemenea concepții. Ne mărginim să notăm că ele se reflectă mai degrabă mecanic la aceste personaje, care aproape întotdeauna figurează doar ca purtătoare de cuvînt: ale dragostei de viață sau ale setei de sacrificiu, ale principiilor văzute într-o lumină absolută sau prin bunul simț popular, sau într-un mod opus oricărei exhibiții. Și așa mai departe. Revoluția franceză rămîne un fundal, este doar un pretext. Faptul concret spectacular este comportarea cîtorva suflete feminine și a psihologiei lor, în fața problemelor lăuntrice create de îmbră-țișarea totală a credinței, precum și în fața distrugerii treptate a oricărei baze a vieții, pînă la moarte. Dialogul lui Bernanos este avantajat de aceste vicisitudini și evoluează cu dezinvoltură ideologică și psihologică în cadrul posibilităților și exigențelor spectacolului. Acțiunea este fragmentată în foarte multe scene, după decupajul cinematografic, dar nucleul rămîne tradițional și solid dramatic, fără a aduce noutăți senzaționale în patosul celor ce-și așteaptă moartea cu atitudini solemne, pe planul virtuții și al abnegației extreme. Pe alocuri răzbate ideologia caracteristică a lui Bernanos, impregnată de naționalism și de revendicarea virtuților populare, îmbinate cu savoarea picantă a sanctității. Și în cazul acesta mitizarea fantezistă și ipostaza (adică felul în care ai dori să fii văzut) susțin creația artistică. Autorul elaborează o materie dramatică într-un mod deosebit de artificios, sau funcțional, ca să zicem așa.

¹ Persoană folosită în treburile gospodărești ale unei mănăstiri catolice

Jacques Audiberti (1899—1965) iese din liceu entuziasmat de Victor Hugo. La 25 de ani, pe cînd lucra la un cotidian din Paris, cunoaște într-un taxi pe suprealistul Benjamin Péret și, străfulgerat, devine și el suprealist. Totuși, în versuri regulate, respectînd riguros regulile prozodiei. Lunga lui activitate de treizeci de ani nu se depărtează de loc de această linie: de a îmbrăca într-o formă romantică, respectînd anumite norme estetice, roadele unei capacități creatoare abundente și dezordonate, mereu înclinată să genereze limbaj și imagini de o bogăție uluitoare.

Audiberti are un temperament creator cu totul deosebit, de o mare bogăție și chiar prisosință de imaginație gratuită și profund străin de orice problematică. Universul său este făcut din catalogare și din vocabular, doldora de cele mai felurite evocări istorice și imaginare. Dincolo de elanul său descriptiv rămîne o esență umană legată de sentimente elementare, simplă și fundamental patetică. De la poem la roman și la dramaturgie, Audiberti a căutat vreme de mulți ani forma de exprimare cea mai corespunzătoare și a găsit-o în povestirea dramatică, poate pentru că ea îi impunea limite și condiții foarte precise pe care n-avea cum să le evite, silindu-l să aleagă și să aplice cuvenita economie în sfera tumultuoasă a viziunilor lui.

Quoat-Quoat (1946) marchează începutul oficial al noii sale activități. Elementele sînt încă prea abundente și amestecate, dar se revelează o forță dramatică autentică, un sentiment vital al scenei privite în sine, în climatul ei reprezentativ. Mai dăinuie încă o urmă a problematicii pe atunci la modă. Va dispărea însă total în *Le mal court* (1947), piesă care îi va aduce succesul. Un vodevil cu caracter de feerie, situat într-un cadru și cu personaje absolut imaginare; oferă un divertisment de savuroasă substanță poetică, axat pe psihologia feminină a protagonistei, pe care autorul o conturează cu duioșie. În cadrul unui limbaj curent imagistic (adesea și cuvintele

sînt neobișnuite), într-o lume care, deși cu oarecare verosimilitate istorică, rămîne întotdeauna imaginară, Audiberti tinde spre afecte comice și patetice, în realitate de natură romantică, și la fel este și tipica lui *cocasserie*¹, care, în simbioză cu bogatul lirism, rămîne caracteristica sa cea mai autentică și originală. În piesele lui Audiberti jucate sau publicate în ultimul deceniu, trăsăturile fundamentale ale inspirației sale nu se schimbă, nici chiar cînd trece la investigarea celor mai variate universuri imaginare. Genul lui de limbaj și de reprezentare se impune dreptat publicului, la care găsește o adeziune din ce în ce mai largă.

Cavalier Seul (Cavalerul singur, 1956) descrie aventurile și tribulațiile unui tînăr cruciat, în ținutul său de baștină Languedoc, în momentul plecării, apoi în trecere pe la curtea bizantină, în sfîrșit la Sfîntul Mormînt, printre musulmani. Predomină elementele comice, care prezintă oarecare noutate. Doar la sfîrșit, o neașteptată apariție a lui Cristos duce către sfere metafizice și conceptuale, în care artificiosul devine evident. Întîlnim și aici aspectul de feerie (*à la* Gozzi, s-ar putea spune) colorat și spiritual. Dar riscă să alunece spre gratuitate.

La Hobereaute (Șoimana, 1958) este o melodramă tipic romantică, a cărei acțiune și structură dramatică ar putea să fie luată drept operă a lui Victor Hugo sau a lui Dumas tatăl. Nu întîmplător autorul ei o clasifică drept *opéra parlé*². Dialogul tinde către o îndrăzneală modernă, între umoristic și fantezist, alternat adeseori cu versuri, revărsîndu-se pe alocuri în monologuri ample. Epoca și obiceiurile sînt cu totul inedite în vastul sector al dramei istorice. Ne aflăm în Burgundia, în secolul al VI-lea al erei noastre. Doi preoți, slujind încă religia druidică (după Audiberti, aceasta ar părea mult mai atrăgătoare decît cea creștină), au crescut o fată menită să facă ravagii în tabăra creștină, cu un *charme*³ tipic păgînesc. Are caracteristicile pasării care dă titlul piesei. Nă-

¹ Caraghioslic, comic, (în fr.)

² Operă vorbită (în fr.)

³ Farmec (în fr.)

vălesc pe scenă — la momentul oportun — baronul Massacre și cavalerul Lotwy. «*Să luăm cu asalt prada!*» — exclamă magul, și o obligă pe pupilă să se mărite cu baronul, întrucît este cel mai periculos dintre cei doi (firește îndrăgostiți nebunește de ea de cum au văzut-o). Lotwy, îndrăgit de fată tot cît ai clipi din ochi (altfel drama nu s-ar putea petrece), zdrobit de amarnica decepție, ia calea codrilor, specializîndu-se în jafuri pe la mănăstiri și metocuri. Se întoarce, travestit în călugăr, la castelul baronului. Pasiunea izbucnește între soția acestuia și falsul călugăr. Iată-ne într-o mănăstire, unde Lotwy e gata să îndeplinească sacrilegiile lui rituale. Dar eroul este înjunghiat mișelește. Șoimana țipă, își mărturisește în strigăte disperate iubirea. Baronul o sugrumă și apoi se înjunghie. Magul se simte în al noulea cer de bucurie că a jucat un reghi Romei creștine. Nostalgie pentru cultul naturii, exprimat prin ritul druidic (sau, mai bine zis, prin imaginarea lui) cu libertățile sale, prin intermediul unor născociri agreabile de nivel comun. Cîteva tușe de umor fac mai digerabilă încercarea estetizantă.

L'Effet Glapion (Efectul Glapion, 1959) este o continuare directă a vodevilului, în ciuda unor ascunse intenții metafizice. Piesa a cîștigat mult datorită calităților actorului Jacques Dufilho care interpreta patru roluri. Comicul se bazează pe superstiții psihologice tratate spiritual. Vizita oficială a unei auguste prințese de Orléans determină o serie de agitații destul de ridicole în viața unui cuplu, datorită intervenției unui al treilea, mai mult sau mai puțin imaginar.

Audiberti a lăsat o serie de piese radiofonice, sau ne jucate încă și care nu sînt lipsite de interes nici astăzi, în special *Coeur à cuir* și *La fourmi dans le corps*, ambele istorice, însă cu elemente pur imaginare.

ABBAY THEATRE

Teatrul oferă posibilități de încercare și dezvoltare a limbajului, osmoza cu cel vorbit în toate zilele, într-un stil care conferă scrisului o fizionomie expres-

sivă. După cum se știe, limbajul preconizează unitatea și independența națională, fapt pentru care teatrul poate deveni stegar. Procesul este ușor de constatat mai cu seamă la națiunile mici. De pildă, în cazul Irlandei, dobândirea independenței nu numai că a fost precedată, în 1904, de mișcarea teatrală de la «Abbey Theatre» (la rîndul ei expresie a unei mișcări literare), dar asemenea mișcări sînt indirect provocate de situația politică, de trezirea conștiinței care se petrecea în națiunea irlandeză, în privința dreptului ei la libertate. Irlanda participase la viața culturală engleză în mod considerabil, cu toate că civilizația și autonomia ei fuseseră oprite: de la Swift și Congreve, la Oscar Wilde și G. B. Shaw, Samuel Butler și George Moore.

Pe de altă parte, guvernul englez procedase încă din vremea lui Cromwell la transplantarea unor colonii de anglo-saxoni în Irlanda, care ar fi trebuit să absoarbă treptat comunitățile gaelice, adică de origine celtă și de religie catolică (tot mai strîns legate de credința lor, care reprezenta o garanție împotriva anihilării spirituale din partea dominatorilor). După cum se întîmplă adesea, tocmai în sînul anglo-saxonilor transplantați s-a născut mișcarea de insurecție culturală, numită *Celtic revival*. Asumîndu-și sarcina de a reînvia limba și mai cu seamă tradițiile populare ale lumii irlandeze, a stăvilit în mod pozitiv integrarea celor mai de seamă inteligențe irlandeze — chiar cu însemnate facultăți — în cultura anglo-saxonă, creînd o independență menită să facă din Dublin un centru spiritual în opoziție cu Londra. Mulțumită tenacității și ideilor celor mai însemnați animatori ai săi — Lady Gregory, Lord Dunsany, W. B. Yeats, John M. Synge — operația a reușit pe deplin. Generațiile care le-au urmat — de la James Joyce la John Ford, de la Liam O'Flaherty la Padraic Colum și Sean O'Casey, și în sfîrșit la Samuel Beckett — deși nevoiți să-și părăsească țara, n-au încetat să-și axeze operele pe caracteristicile și dramele ei. Au ales ca loc al exilului lor, mai bucuros decît Londra, New Yorkul — unde irlandezii constituie o mare parte din populație și au păstrat oarecare unitate între ei — și, mai rar,

Parisul. Trebuie adăugat că în Irlanda domnea o rigoare catolică datorită căreia s-au creat încă din vremea lui Synge obstacole neplăcute și de neînvins în calea exprimării artistice libere a exponenților săi (de aceea Synge a murit de amărăciune la numai treizeci și opt de ani).

Îndrumător spiritual al mișcării poate fi socotit William Butler Yeats (1865—1939), poet influențat de simbolisții francezi și întrunind ecourile unor voci universale. În teatru, se inspiră de preferință din legendele patriei lui. Adoptă versul, creează atmosfere halucinante și alegorice, în epoci ancestrale, tulburate de dragoste și fatalitate. A lăsat o producție amplă și destul de uniformă. Totuși, se poate urmări în ea o linie de evoluție legată de atmosfera istorică și influențele culturale. La sfârșitul secolului, modelul cel mai puternic pare să fie Maeterlinck (dar în versuri, Swinburne). De aici interesul pentru lumea legendelor gaelice, solemnitatea arhaicului. În ajunul primului război, Yeats (ca și Pound, iar mai târziu Brecht) ia cunoștință de genul japonez *nô*. Pasiunile devin mai intense, ciocnirile și conflictele mai vehemente, stilul își pierde lirismul de obicei simbolist, devenind esențial, alegoric în dramele sale mai însemnate: *The Countess Kathleen* (Contesa Kathleen, 1892), *The Land of Heart's Desire* (Pământul dorinței inimii, 1894), *The Shadowy Waters* (Umbre pe ape, 1906), *Deirdre* (1907); în aceste piese legendele folclorice, misticismul și magia se contopesc mulțumită unei elevate respirații poetice, depășind treptat materia de la care au pornit.

Apoi elementul poetic va ceda locul elementului sentențios, sau axat pe un gând precis, ca în *The Hour Glass* (Clepsidra, 1914). Ceva mai apoi, Yeats (ca și Pound și mai târziu Brecht) face cunoștință cu genul japonez *Nô*, fapt care determină o nouă cotitură în opera lui cu *Four Plays for Dancers* (Patru piese pentru dansatori, 1921) și *The Only Jealousy of Emer* (Singura gelozie a lui Emer) cu care și încheie evoluția. În ultimii zece ani de viață va mai scrie câteva opere dialogate, mai degrabă poetice în esență, decît dramatice. Influența spectaco-

lului *Nô* asupra lui Yeats este mai mult de natură literară (în timp ce la Brecht ea va fi fundamental teatrală). A produs însă asupra lui un efect direct, ca și cum ar fi vorba de o operă clasică scrisă din nou cu alte cuvinte. Raza de acțiune a lui Yeats rămîne limitată, dar creația sa își relevă profunzimea prin bogăția spirituală pe care o evocă.

Lady Gregory (1852—1932), mecenata mișcării, a revistelor ei și a lui «*Abbey Theatre*», se limitează la un lirism glumeț și uneori mișcător, care se inspiră fie din trecutul legendar, fie din prezentul de revoltă și eliberare. Deși englezoaică, protestantă și moșiereasă bogată, *Lady Gregory* sprijinea prin scrierile sale cauza țăranilor ei irlandezi și catolici. Împreună cu Yeats a editat legende, texte populare și poetice ale vechii civilizații gaelice, care mulțumită lor n-a fost cu totul uitată și pierdută. *Lord Dunsany* le-a imitat exemplul, dar pe un ton mai ușor, scriind o serie de piese într-un act, umoristice și pline de fantezie, menite unui divertisment subtil, pe care gustul epocii îl împiedică să devină artificios.

Limitele acestor exprimări scenice sînt inerente mentalității înseși a autorilor, departe de realitatea vieții, mărginindu-se la un umanism generos, cultivat în castelele și ceneclurile lor, supus pînă și teozofiei. *John Millington Synge* (1871—1909) deși adoptase entuziasmul lor pentru vechea civilizație irlandeză, prefera să trăiască în suferințele și bucuriile prezentului și ale conașionalilor săi. Îi plăcea să-și cutreiere insula și să-i cunoască lumea, făcînd lungi călătorii cu bicicleta, îndelungate popasuri în insulele singuratică Aran. *Deirdre of Sorrows* (*Deirdre a durerilor*, 1910) redă viața personajelor mitice ale istoriei irlandeze, dar într-o desfășurare tragică și realistă de lupte.

Riders to the Sea (*Cavalcadă la mare*, 1904) oferă un fragment tragic din viața trăită, ca și *The Tinker's Wedding* (*Nunta țiganului căldărar*, 1908), o evocare grotescă și satirică. *The Play-boy of the Western World* (*Năzdrăvanul Occidentului*, 1907) reprezintă o tinerețe brutală, care a retezat odată cu viața tatălui toate legăturile ce o subordo-

nează societății. Dar eroul nu știe ce să facă cu această neașteptată libertate, cu această nesperată putere. Răzvrătirea îi alimentează doar lăudăroșenia și este curînd domolită. Un erou cu totul negativ și care tocmai prin aceasta evoca nevoia unei acțiuni pozitive, a unei lupte hotărîte și unitare. Synge elaborează un stil direct, care uită toate preceptele literare, atent numai la personajele sale, la lumea sa, redată fidel în trăsăturile ei vitale. Cîțiva ani mai tîrziu, James Joyce (1882—1941) încerca în piesa sa *Exiles* (Exilații, 1910) să se reapropie de ibsenism, dezvoltare firească a naturalismului, pe calea pătrunzătoarei zugrăviri de moravuri dusă pînă la semnificația morală pe care o realizase Synge. Dar exemplul a rămas fără urmări.

HOFMANNSTHAL

Teatrul lui Hugo Von Hofmannsthal (1874—1929) prezintă celălalt chip al oamenilor și al vieții vieneze dinainte de război, pe care ni i-au făcut cunoscuți Schnitzler și Stephan Zweig, Erich von Stroheim și Karl Kraus. De la realitatea cotidiană pînă la cele mai înalte idealuri, la visele cele mai disperate, la vrajă, la mister, la inefabil. Necesară este și acțiunea și mărunta luptă cotidiană; dar aceasta e condiționată de contemplație, de pauzele în care poți parcurge infinitul existenței. Teatrul lui Hugo von Hofmannsthal nu a știut sau nu a putut să dea o expresie desăvîrșită acestei lumi la care medita, s-o descrie și să-i ducă drama la o catharsă fără de care nu se poate trăi. Dar deși dovedește o nesiguranță în redarea conflictului dramatic și a personajelor sale, deși nu știe să se descurce, să se explice, să identifice feluritele caractere ale lumii sale, Hofmannsthal poate fi socotit singurul dramaturg german care se apropie uneori de o catharsă, indicînd pe alocuri perspectiva unui liman. Dovește exigența de a oferi civilizației respective imaginea concluzivă a unui teatru în care să se concen-

treze sensul vieții ei, ca în teatrul grec, atît de responsabil civilizației sale și factorilor ce o compuneau.

De la primele piese într-un act *Der Tod des Tizian* (Moartea lui Tiziano, 1892), *Der Tor und der Tod* (Nebunul și moartea, 1893), *Das Kleine Welttheater* (Micul teatru al lumii, 1897), pînă la operele de angajare lăuntrică și metafizică precum *Das Bergwerk zu Falun* (Mina de la Falun, 1899), *Der Abenteurer und die Sängerin* (Aventurierul și cîntăreața, 1899), pînă la miturile retrăite logic într-o renovare a formei, *Jedermann*¹, *Elektra* (după Sofocle), teatrul său își asumă sarcina de a găsi, unde este posibil, un rost existenței. Pentru aceasta pune în mișcare o savantă decantare lirică a sentimentelor, sensul contemplativ al timpului fluent, căutînd să-l analizeze în valorile lui intime și formale, psihologice și muzicale. Slăbiciunea lui intrinsecă îl împiedică să aibă independență și libertate în acest nou domeniu, și între timp devin iminente forțele istorice, răsturnările, suferințele, în fața cărora această calmă căutare, încercările de a stăpîni ultima *ratio*, capătă involuntar o nuanță de ironie.

EVOLUȚIA TEATRULUI SPANIOL

Generațiile de intelectuali spanioli din acest secol au avut de înfruntat viața unei națiuni pe care circumstanțe istorice, cauzate de o mare lipsă de bunuri productive, o lăsau într-o stare de adîncă prostrație politică și morală. Intelectualii spanioli au încercat tot ce era posibil pentru a readuce țara către calea libertății și progresului. Istoria va lămuri care au fost greșelile comise, și de ce această mișcare nu numai că n-a dus la un rezultat, ci cu timpul i-a dus la eșecuri și suferințe pe toți cei ce participaseră la ea

¹ Una din numeroasele transpuneri teatrale ale legendei biblice a lui Lazăr (Luca XVI, 19—33). Cuvîntul este un pronume nehotărit (oricine, toți) transformat alegoric în nume propriu

Destul să amintim aici că generozitatea și sinceritatea avîntului lor nu pot fi puse la îndoială, și că teatrul a exercitat o influență pozitivă, oferind una din cele mai prielnice posibilități de a interveni în viața și în opinia publică.

În literatura modernă este caracteristică abordarea treptată a diferitelor forme de exprimare, după împrejurări și inspirație: scriitorul are în tinerețe preferințe pentru poezie, apoi se lasă atras de proza narativă — care fără îndoială este genul cel mai răspîndit astăzi — apoi, în pragul maturității, abordează experiența teatrală, care ar trebui să-i consacre faima.

Adesea, rezultatele acestui ultim aspect nu sînt prea strălucite, și însemnează cel mult traducerea personalității scriitorului în termeni scenici, în căutarea unor tipare noi în care să-și încadreze propria-i lume. Dar faptul rămîne, și de multe ori este destul de bogat în consecințe.

Dintre scriitorii moderni, puțini fac excepție de la această regulă; Gide, Roger Martin du Gard și Paul Valéry, Rilke și Thomas Mann, Gertrude Stein, T. S. Eliot și Hemingway, Esenin și Babel, toți și-au adus elocvența pe scenă, fie și provizoriu (doar Eliot și-a găsit o cale care a putut fi continuată. Așa s-a întîmplat și cu Miguel De Unamuno și Azorín, frații Machado și Ramón del Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna și Rafael Alberti, pînă la Federico García Lorca, primiți în general cu multă răceală de public, care avea, în schimb, preferințe vădite pentru frații Quintero¹ și pentru Jacinto Benavente.²

Concomitent cu producția dramatică s-a inițiat și o mișcare ce urmărea să confere o nouă viață instituției teatrale în cadrul societății. Așa a fost de pildă caravana teatrală «Barraca», pe care García Lorca și un grup de tineri studenți o duceau pînă în cele mai îndepărtate provincii, pentru a face

¹ Serafín (1871—1936) și Joaquín (1873—1944), autori de comedii

² 1866—1954. A scris piese satirice și a obținut în 1922 premiul Nobel

cunoscuți publicului de pe străzi și din piețe, pe clasicii spanioli: Lope de Vega, Calderón, Tirso da Molina. Încercarea a fost la început sprijinită de guvern, apoi lăsată în voia unor datorii neplătite. Producția dramatică spaniolă din acest secol, când caută să descrie și să definească cercul unei lumi citadine și culte, pentru a insera concluziile lor fie sentimentele, fie raționale, pare astăzi depărtată, minoră, de domeniul glumei și al aforismului. Când ia însă drept temă viața populației mizere de la țară, superstițiile sale, afectele și impulsurile sale (care oscilează între ideologia catolicismului special spaniol și clocoțul sentimentelor caracteristice celor ce duc viața grea de pe podișurile aride, scăldate în soare), drama pare să exprime — pentru noi, care sîntem atît de departe de a-i înțelege adevăratele teme inspiratoare, și deci fără posibilitate de a judeca o situație tragică autentică — o îmbinare de fatalitate și mister care exercită sugestii fantastice și suscită emoții profunde. În contact cu natura și cu propria lui natură, omul trăiește între material și supranatural, biruit de pasiuni și oscilînd permanent între a fi și a avea.

Ramón del Valle Inclán și Federico García Lorca și-au închinat lucrările dramatice în special acestor aspecte. Atitudinea lor față de materia aleasă era, firește, statică, tinzînd doar s-o oglindească. Era o materie care îi depășea.

Ramón del Valle Inclán (1866—1936), luptător impetuos și generos, creator de forme ample și prețioase, frizează în operele sale cele mai mari primejdii literare. Umblă pe sîrmă, dar izbutește aproape întotdeauna să se țină în echilibru. Spania lui pare să se îmbrace uneori într-un folclorism dannunzian (ca în *Nuvelele din Pescara*). Dar apoi, un accent mai viu, o nuanță dramatică mai frapantă și incisivă, readuc expunerea la o sondare în adîncime. Ironia lui amară (care nu dispăre nici cînd personajele sale alunecă inevitabil din comic în tragic) izvorăște dintr-o viziune superioară și inumană, detașată de obiectul ei, deși iubindu-l în totalitate. Printr-o întorsătură, el dezvăluie însă neașteptata lui participare, o durere stăpînită, dar nu mai puțin

gravă și acută. Construcția dramatică se articulează într-o structură strict poetică, de epopee. Are totuși concentrări și evoluții care îi dau în ansamblu o teatralitate deschisă și captivantă. În sensul acesta, *Divinas palabras* (Cuvinte divine, 1920) și *Luces de Bohemia* (Lumini din Boemia, 1920) degajă o autentică putere de vrajă, focul unei lumi periferice, adânc zbuciumată.

În *Las cuernas de don Friolera* (Coarnele lui don Friolera, 1921) zîmbetul sarcastic nu ascunde lupta generoasă împotriva prejudecăților și a sclaviilor umane, împotriva cruzimii prostești a onoarei. O tristețe severă de *hidalgo*.

Federico García Lorca (1898—1936) încearcă în mod coerent trecerea de la poezie la dramă, într-un ansamblu complex de direcții. Viața și opera lui înaintează în permanență pe o frînghie suspendată. Se împletesc în contraste și contradicții evidente, pe care, în mod inconștient, va căuta să le rezolve, fără a izbuti vreodată. Chiar de la început, dacă facem abstracție de coloritul literar, figura sa este în afara timpului și a determinărilor lui. Nu are nici sensul nici sentimentul epocii sale. Ele îi scapă neconținut sub impulsurile temperamentului, care plutește într-o mare de senzualitate, unde orientarea e ușor de pierdut sub fluxul și gama impresiilor senzitive, devenită muzică. Chiar și această singurătate a lui are valoare de simptom «istoric»: este transpunerea unui ecou.

Același lucru se poate spune, chiar și mai hotărît, despre continua lui referire — în tematica poemelor și a pieselor precum și în cadențele formale și în elementele armonice ale exprimării lor — la firea și tradițiile poporului său. Cu toate că păstrează mai tot timpul echilibrul printr-un joc violent și un umor discret, viziunea lui este patetică. Luarea de poziție și tragismul spaniolului, angoasa lui, de la *Cid* la *Don Quijote*, dobîndesc aici aspectul unei duioase melancolii, căreia îi lipsește forța de a genera disperarea și de a zgudui viața pînă în fibrele ei cele mai adînci. García Lorca se lasă în voia mersului firesc al lucrurilor, din sentimentalism, cu o ușoară tristețe: «teatrul cere ca personajele să apară

pe scenă îmbrăcate în poezie, existînd totodată în carne și oase. Trebuie să fie atît de umane, atît de tragice, legate de viață și de prezent cu atîta forță, încît să-și poată revela tradițiile, să-și facă înțelese durerile, iar buzele lor să redea valoarea cuvintelor pline de pasiune și de silă ».

Cauza acestor situații atît de stridente este însă tradusă apoi într-o ciocnire fățișă și previzibilă, între fondul naturalist al inspirației, și *forma mentis* literară, de la simbolism la extremism și la supra-realism, cu care s-a nutrit încă de la început, în sînul propriei lui generații. Ciocnire între impresii și expresii, între materia rustică, instinctivă, și neașteptata izbucnire a formulelor comune pe atunci evoluției poetice, care aveau o origine pur rațională, și ca atare nediferențiată, riguroasă. Garcíá Lorca a ajuns să îmbrățișeze o poetică ce nu era a lui, deși înțeleasă și asimilată de el, făcînd-o să modeleze o materie străină de ea. Imaginea arzătoare — care nu va fi niciodată transfigurare — a satelor lui și a întinderilor aride, senzualitatea cu puteri încă intacte, care dă viață vieții, sînt adevăruri pe care stilul său nu poate ajunge să le definească.

În realitate, el este « străin », în sensul romanului lui Camus, de rațiunile existenței (iar moartea sa este oglindită parcă în analiza celei a « străinului », făcută de Camus). Spiritul de revoltă și de protest, care marchează atitudinea oamenilor și le întărește glasul — uneori pentru cele mai futele pretexte și chiar cu rea-credință — răzbate rareori la Garcíá Lorca: este înăbușit de un fel de fatalitate nostalgică și de dragul unei contemplații, nu detașată, dar care nici nu se poate frînge într-un elan hotărît. În ultimele versuri compuse cu cîteva ore înainte de a fi împușcat, el nu-și va lua rămas bun decît cu plînsul: este doar sfîrșitul iubirii, un nume pe care nu-l va mai rosti niciodată. Nemulțumirea și înflăcărarea care se agitau în adîncul personajelor sale, devin la el dezolare. Aceste conflicte interioare și exterioare, această confluență dezordonată a celor mai felurite componente vitale, se reproduce și se reflectă firește în creația lui literară. Opera lui Garcíá Lorca este atît poetică cît și dramatică în proporții egale: cu o

mai mare intensitate și spontaneitate în poezie. De altfel, în cuprinsul fiecăreia din lucrările sale, poeticul și dramaticul sînt mereu prezente cu cerințele lor, se amestecă, se confundă, se agită.

Piesa de teatru reprezintă pentru el iluzia de a putea răspunde, printr-un gen atît de public, la chinuitoarele semne de întrebare ale epocii, în fața cărora poezia lui amuțea. Abordează acest gen literar într-un elan de generozitate, la gîndul că situația lui, incapacitatea lui de a participa concret la evenimente, era izolată și provizorie: lucrul devine însă general și durabil, nefiind altceva decît sentimentul însuși de neputință a curînd nimicității republicii spaniole. García Lorca a crezut în teatru pentru a ajunge prin el la datele ideologice și a acționa asupra situației, pentru a rezolva gravitatea conflictelor. A socotit că instrumentul ar putea face mîna să satisfacă această limpede exigență.

Elio Vittorini, în prezentarea piesei *Bodas de sangre* (Nunta însîngerată), a vorbit despre orizontalitatea lui (viața a senzației fizice și a sufletului), opusă verticalității (viața emoției) lui T.S. Eliot. Acesta din urmă se caracterizează printr-o voință de răscumpărare și de eliberare care îi alimentează fiecare gest, însoțindu-l pe cîmpurile lui de manevră — fie ele societatea sau existența umană în general — hotărîtă să găsească o semnificație și să-și facă loc. Pentru García Lorca însă, eliberarea nu poate fi decît instinctivă, senzitivă și, de aceea, mai scump plătită cu suferințe. Se încrede în virtuțile existenței, într-o ineluctabilitate a lor împotriva legăturilor care s-au creat în om încă de la origine și apoi de-a lungul unei neîntrerupte evoluții, fie datorită vieții lui sociale, fie datorită condiției lui metafizice: de acestea nu se va putea elibera decît la sfîrșit.

Se simte în mod fatal dezarmat împotriva devastării ce înaintează în interiorul materiei lui poetice, care este poporul spaniol.

În 1920, García Lorca a făcut o încercare cu *El maleficio de la mariposa* (Maleficiul fluturelui), datorată exclusiv unei sugestii cu caracter poetic, vrînd să dea frîu liber imaginației scenice. Probabil exemplele avangărzii franceze i-au sugerat această posibilitate.

Dar numai după șapte ani, poate ca o consecință a prieteniei cu marea actriță Margarita Xirgu, García Lorca abordează din nou scena cu *Mariana Pineda*. De data aceasta se ține de formele tradiționale ale teatrului din secolul al XIX-lea, cu puțin posterior faptelor istorice pe care le evocă. Intriga amintește de aceea din *Tosca* de Sardou. Eroina îl înfruntă pe guvernatorul cu aspect respingător și cu sentimente tulburi, ca să-și salveze iubitul care luptă pentru libertate. Structura dramatică nu are, firește, alura concentrată și fermecătoare din *Tosca*. În schimb, o înfrumusețează lirismul și bogăția de imagini risipite din belșug și care ajung uneori la un patos sincer ce caută să evoce gravurile și cântecele populare înflorește cu ocazia vechii și mereu noi lupte împotriva tiraniei. Sentimentul de libertate și de iubire răzbate cu ecouri puternice printr-o melodie pentru care structura dramatică rămîne doar un pretext.

Între 1930 și 1932 García Lorca compune o serie de piese în care culoarea și pasiunea sînt mereu solicitate de o vîină umoristică ce aduce cu sine o teatralitate sigură și îndrăzneată, strîns înrudită cu lumea pe care o reprezintă.

La Zapatera prodigiosa (Minunata pantofăreasă) este o farsă violentă în care gelozia capătă un aspect paradoxal și frenetic, iar conflictele devin scăpărătoare. *Amor de Don Perlimplín con Doña Belisa en su jardín* (Dragostea lui Don Perlimplin cu Doña Belisa în grădina sa) ne prezintă un soț bătrîn atît de obsedat de gelozie, încît o face pe soția lui să-l înșele cu el însuși, deghizat în tînăr romantic care trece pe sub ferestrele ei și îi trimite mesaje fremătătoare de pasiune. Văzîndu-se înșelat, don Perlimplín se omoară din prea multă dragoste. Aici, patosul onoarei trece înaintea glumei. Iar patosul, chiar la modul ironic, răscolește personajele. Iubirea invadează întregul spirit, sfîrșind prin a-l distruge. Cele patru tablouri zugerăvesc odiseea cu tușe ușoare dar pline de lumină, cu o abilă sinteză aluzivă, cu esențialitate de reprezentare (în vreme ce înainte aceasta se pierdea ascunsă de imagini neizbutind să se închege într-o unitate expresivă). *El retablo de Don Cristobal* (Micul teatru al lui Don Cristobal), farsă pentru marionete,

reia motivele erotice cu o veselie și mai îndrăzneată și agresivă.

În 1933 se reprezintă *Bodas de sangre* (Nunta însingerată), prima piesă care a luat drumul teatrelor stabile din Spania și de peste hotare. García Lorca îmbină elementele folclorice și realiste cu un naturalism supraîncărcat, care se revarsă adesea într-o simbolică mistică. Pune indiscutabil în mișcare o teatralitate bogată, care pînă la urmă se diluează totuși în fața unor apariții de fantezie. García Lorca nutrește, evident, ambiția de a reflecta spiritul țării sale în această oglindă strălucitoare și înțesată de figuri. Dragostea și onoarea joacă un rol preponderent, după cum este tradiția în teatrul spaniol. Pe de altă parte, afluența de elemente locale și europene, culturale și realiste, nu este lipsită de unele stridente, care, odată trecută prima surpriză a unui asemenea amalgam, se observă mai bine.

În 1934 scrie *Yerma*, tragedia sterilității. García Lorca introduce tema prin lirismul mitoman al protagonistei, ajungînd apoi la o viziune directă a suferinței sale, la freamătul amar al unei sexualități care nu dă roade. De data aceasta, intensitatea dramatică devine pură și nu se risipește. În 1935, *Doña Rosita soltera o el lenguaje de las flores* (Domnișoara Rosita sau limbajul florilor), « poem granadian din '900, împărțit în mai multe grădini, cu scene de cînt și dans », urmărește să redea un mediu și să definească un personaj feminin care se ofilește într-un crepuscul lent. Elementele de culoare sînt funcționale, dînd reprezentării un caracter concret, care tinde să descrie treptata orientare psihologică. Din motive diferite, aceste două piese marchează un progres pe drumul parcurs de García Lorca pentru a ajunge la o dramaturgie proprie, în care experiențele sale literare sînt definitiv asimilate și îl duc la un limbaj autentic, spaniol pînă în măduvă și în același timp contemporan (Spania a suferit mult de înapoierea și de izolarea ei: simțim la García Lorca ecoul direct al acestui fapt).

În ajunul epilogului tragic și neașteptat al vieții sale, García Lorca compune în 1936 *La casa de Bernarda Alba* (Casa Bernardei Alba). Scriitorul a ales un subiect unde mediul și personajele se contopesc

într-o reprezentare ce cuprinde drama însăși a Spaniei lui, o dramă și astăzi actuală și arzătoare. Bătrîna Bernarda Alba își ține închise în casă numeroasele fiice care aspiră la libertate și la dragoste. Sînt sufocate de o lume retrogradă care le stinge aspirațiile și le înăbușe dorințele. Doar Adela izbutește să scape de sub supraveghere și cedează unui tînăr care se învîrtește prin împrejurimi și care este visul surorii ei. Rușinea se abate asupra casei. Dar Bernarda Alba nu se dă bătută. În fața dezonoarei, închide cu druguri uși și ferestre, face din casa ei un mormînt, între ale cărei ziduri ea și fetele ei vor muri întemnițate. Senzualitatea aprinsă pînă la limita demenței, care se alimentează din ea însăși în acest spațiu închis, devine un martiriu al trupului. Practica religioasă sub pretext că o înăbușă, mai mult o răscolește și o ațîță. Fetele se zbuciumă zadarnic în fața zăbrelelor care le împiedică să trăiască și să-și ușureze sufletul. Figura imperioasă și nevrotică a Bernardei întruchipează structura apăsătoare și oprimentă a Spaniei feudale. Ea nu este nouă în tradiția literară, dar este nouă în cadrul acestui amplu reflex istoric, în concordanța dintre individ și clasa a cărei emanație este. Cultivă toxinele în sîngele său pînă cînd le cade ea însăși victimă: mulțumită fascinației pe care o emană totuși și maleficiului cu care își învăluie dominația și exploatarea psihologică, izbutește să le transmită în cercul ei familial — viață generată de ea, prin mijlocirea unei maternități care, pînă la urmă, se nutrește în chip monstruos din propriile sale roade. García Lorca a renunțat de data aceasta la orice înfrumusețare ornamentală, adoptînd un limbaj direct și dur, cotidian în sensul cel mai strict al cuvîntului, care lasă să se întrevadă acțiunea tragică tocmai prin esențialitatea lui. Structura dramatică urmează regulile tradiționale ale dramei burgheze din secolul al XIX-lea, ca și cum García Lorca s-ar fi temut că, renunțînd la ele, s-ar fi putut pierde ceea ce avea de gînd să exprime prin viziunea lui, vrînd, așadar, să se asigure de trăinicia mijloacelor, de instrumentul teatral, cu prețul limitării orizonturilor. Lirismul este cu totul înlăturat pentru a da un relief mai viguros și sculptural personajelor, tragediei lor istorice și personale.

S-ar părea că la sfârșitul vieții sale, García Lorca a putut ajunge la dramă, zugrăvind destinul și ființa poporului său, nerecunoscându-i altceva decît asprirea, văzîndu-l doborât sub tiranie.

În ultimii douăzeci și cinci de ani n-au lipsit în Spania autorii dramatici orientați către o căutare independentă de ideologia oficială: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre și Manuel de Pedrolo, de pildă. Această producție rămîne, totuși, circumscrisă, minoră. Mult mai interesante sînt piesele cu caracter revoluționar, sau inspirate din Lorca, pe care le-a scris Rafael Alberti (n. 1902): *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (Cantata eroilor și a fraternității popoarelor, 1938), *De un momento a otro* (Dintr-o clipă într-alta, 1938), *El trebol florido* (Trifoiul înflorit, 1940), *El adefesio* (Sperietoarea, 1950), *Noche de guerra en el Museo del Prado* (Noapte de război în muzeul Prado, 1955). Se relevă în special monologurile sale dramatice, lucrări poetice în care izbucnește o imaginație bogată în personaje, sentimente și colorit.

De cîtăva vreme se remarcă figura lui Fernando Arrabal (n. 1933), spaniol de origine, dar scriitor de limba franceză: o franceză uneori sumară, asemănătoare limbajului vorbit în cercurile internaționale, dar adecvată pentru scenă. Arrabal continuă linia predecesorilor săi, introducînd însă o orientare în care e lesne de recunoscut tematica tipic iberică, de genul lui Goya. Personajele lui sînt simbolice, subiectele urmăresc o singură peripeție, care persistă în fiecare piesă prin intermediul unor variații neprevăzute, dar nu eterogene.

În vasta lui operă, cunoscută în prezent unui public larg, cadrul realist dobîndește o pondere din ce în ce mai mare: el înglobează un joc abstract sau ireal al situațiilor, dar concret în privința sentimentelor. Două elemente îl caracterizează pe Arrabal, legîndu-l totodată indisolubil de scriitorii patriei sale: acela de *panică* în privința conținutului, și acela de *ceremonial* în privința formei. Modalitățile de exprimare se schimbă, personajele de asemenea, dar autorul nu se îndepărtează niciodată de aceste două norme, exploatînd diferitele lor posibilități în cadrul ambianței

tipice a locului său de baștină (anarhism și misticism, uneori chiar blasfematoriu, ca la Buñuel).

La baza inspirației lui Arrabal putem identifica o serie de circumstanțe din propria-i viață. Cînd avea trei ani, mama l-a denunțat pe tatăl său franchiștilor, care l-au închis, l-au torturat și l-au internat într-un spital de psihiatrie unde i se pierde urma. Această mamă își crește fiul în cel mai banal conformism: Dumnezeu, familia, patria. Începînd încă din adolescență, Arrabal se revoltă inevitabil, scuturîndu-se de aceste zăgazuri strivitoare. Dar nu izbutește s-o facă total, dăinuind în el, ca și în Buñuel, o ură strîns legată de obiectul care a declanșat-o. Ura deprimează: ea dă naștere monstruosului, ca la Ramón del Valle Inclán. Din monstruos se naște un rit (exorcismul) și blasfemia, raportul masochist dintre victimă și călău, dintre inocență și păcatul comis deliberat. Cele dintîi piese ale lui Arrabal sînt scrise în timpul anilor petrecuți de el în spital și în sanatoriu, fiind condiționate de imaginile și realitățile care-l înconjură, transfigurate însă prin intermediul unor personaje patetice.

Fando et Lis (1955) este prima lui operă importantă, care stabilește, poate, bazele evoluției ulterioare. Ea creează un raport sadic între cei doi eroi, care va duce la anihilarea victimei, gingașa Lis. Atmosfera este sordidă, sentimentele sînt brutale chiar și la celelalte personaje, ultimii descendenți ai eroilor pica-rești, care urmăresc un ideal inaccesibil: perpetuarea vieții nomade. Cele două acte ale piesei evocă limpede idealul de existență al lui Arrabal.

Oraison (Rugăciune, 1957) satirizează imposibilitatea rugăciunii în ciuda celor mai bune intenții. *Les deux bourreaux* (Cei doi călăi, 1956) are o origine autobiografică directă: o mamă cucernică își devorează soțul, obligîndu-și copiii s-o adore.

Le cimetière de voitures (Cimitirul mașinilor, 1957) marchează o cotitură. Arrabal renunță la drama lui personală pentru a crea un univers imaginar cu legile sale caracteristice. Într-un cimitir de mașini vechi se instalează o mică comunitate de oameni care trăiesc nestingheriți. Există, însă, un coșmar care-i amenință permanent: în orice moment poate să

survină poliția începînd persecuțiile, adică să formeze provocatori și spioni. Paradisul terestru este veșnic asaltat de spiritul răului, de structurile ierarhice statale și religioase. Constatăm încă o dată că în inspirația spaniolă anarhismul are rădăcini profunde și justificate.

În anii următori Arrabal intră în contact cu o anumită cultură europeană, pe care o apreciază. *Guernica* (1959) exprimă ororile războiului civil prin evocarea lui Picasso. *Le labyrinthe* (Labirintul, 1956) este scrisă în spirit kafkian, deschizînd, însă, o portiță de scăpare: raporturile directe care se stabilesc între indivizi. *Le tricycle* (Tricicleta, 1953) și *La Bicyclette du condamné* (Bicicleta condamnatului, 1959) oferă un joc mai abstract pe schema opresiunii care duce la neputință: este un conflict de simboluri. *Concert dans un oeuf* (Concert într-un ou, 1958) este un joc abstract de pură teatralitate. *Cérémonie pour un noir assassiné* (Ceremonie pentru un negru asasinat, 1956) ajunge la o polemică concretă, pornind de la personaje care țin cu orice preț să se pună în evidență ajungînd la un *show* criminal. Aceste două piese constituie două momente deosebite ale aceleiași dialectici. *Pique-nique en campagne* (Picnic la țară) pare să urmărească, la fel ca în piesele lui Adamov, o definire a naturii mișcării istorice, fixînd-o în « măști ».

Faza următoare a dramaturgiei lui Arrabal tinde să definească natura profundă a teatrului său, care dobîndește o autonomie deplină, își asumă trăsătura de « panică » și se conturează ca rit și ceremonial al unui caracter laic nou. Este un teatru în care se examinează oroarea sistemului de iubire așa cum îl prezintă Arrabal: « este în primul rînd o ceremonie, o sărbătoare, ce ține de sacrilegiu și de sacru, de erotism și de misticism, de condamnare la moarte și exaltare a vieții ». « Rîvnesc la un teatru în care să se contopească umorul și poezia, fascinația și panica. Ritualul teatral se va transforma atunci într-o *opera mundi*, ca fantezmele lui Don Quijote, coșmarele lui Alice în țara minunilor, delirul lui K¹, adică visele umanoide

care ar bîntui nopțile unei mașini IBM ». *Le couronnement* (Încoronarea) și *Le grand cérémonial* (Marele ceremonial) tind să întrupeze acest model ideal ca pentru a transmite un exemplar perfecționat și definitiv al acestuia. Ca atare, cele două piese evoluează pe același plan, folosesc același procedeu, prezintă aceleași personaje și realizează pe deplin ideea pe care o are autorul despre teatru.

În *Încoronarea* (1964) Arrabal pune în lumină mitul pe care-l elaborează: încoronarea eroului după ce s-a întâlnit (în ambele sensuri ale cuvîntului) cu acel ceva care poate fi numit eternul feminin, cu o imagine ideală a femeii. Ceremonialul se desfășoară treptat către o stabilire a propriului său ritual, care se elaborează începînd cu eliberarea fiului de dominația părinților.

Marele ceremonial este o piesă în întregime onirică. E, poate, opera cea mai compactă și cea mai realizată a lui Arrabal, e, totodată, o psiho-dramă autobiografică destul de evidentă. Eroul este un monstru, un cocoșat numit Cavanosa, dominat de un singur impuls: acela de a poseda și a nimici toate femeile pe care le întâlnește. Suferă de un complex de inferioritate, care nu-l poate însă opri: mîngîie și brutalizează păpușile, apoi își chinuie mama, determinînd-o pe frumoasa Sil să o tortureze, iar după ce a chinuit-o și pe aceasta, găsește în Lis făptura pe care s-o tîrască înlănțuită dintr-un loc într-altul, făcînd din ea un obiect de sadism (vom găsi continuarea în *Fando și Lis*). Astfel, raporturile masochiste se relevă drept unica sursă a fericirii. Această operă esențială este pivotul întregii creații a lui Arrabal, furnizînd, pe lîngă experiența directă un aspect psihologic determinant, prezentat dramatic.

Pe de altă parte, Arrabal este mereu tentat să-și amintească de realitatea actuală, ca în *Ceremonie pentru un negru asasinat* sau *Aurore en rouge et noir* (Auroră în roșu și negru, 1969), inspirată de evenimentele de la Paris din mai 1968. Tentația de a se ocupa de această analiză a actualității dublează tentativa de a crea un rit etern, un ceremonial care să se repete la infinit. Ea se exprimă printr-o serie de viziuni care au dobîndit în prezent o fizionomie precisă,

oferindu-ne un portret destul de realist și asemănător al actualei noastre stări sufletești, creînd perspective luminoase printre tenebrele de care — după părerea lui Arrabal — teatrul este în curs de a se elibera. « Este ceasul fecund al renașterii — spune el. — Este momentul convulsiei și al dezolării, al soarelui și al vulcanului. Este clipa fulgerului și a amețirii fluturilor. E timpul teatrului care trăiește prin actele, protestele și visurile sale. Ajun fascinant ! »

MITUL ÎN CULTURA ANGLO-SAXONĂ

T. S. Eliot găsește o încununare firească a viziunii sale transpunînd-o în acțiune dramatică. Lirica lui era îndreptată către o desfășurare epică. Ea culminează, de fapt, în poemul *The Waste Land*, prin care caută să rezume destinul civilizației occidentale și să ajungă în fața noului versant, ca Moise care dorise să arunce măcar o privire asupra pămîntului făgăduinței. Oratoriul dramatic *The Rock* (Stîncă, 1934), urmărește să preconizeze o societate profund creștină, care realizează o comunitate bazată pe muncă, unde muncitorii din fabrici devin muncitori în via Domnului, dobîndind o nouă conștiință. *Stîncă* fusese precedată în timp de o versiune ironică după Milton, pe care Eliot o intitulase *Sweeny Agonistes* (1932), și de ample studii critice asupra dramei elisabetane. Îmbinarea experiențelor i-a îngăduit să compună *Murder in the Cathedral* (Omor în catedrală, 1935), în care limbajul de o elevată gravitate poetică nu împiedică acțiunea dramatică să devină palpitantă și încordată, ba chiar o stimulează și o face compactă. Corurile lirice din *Stîncă* se transformă în coruri dramatice, care gravitează în jurul unui protagonist. Thomas Becket, sfînt și martir al bisericii anglicane, apără drepturile și autonomia bisericii, care pe atunci se identificau cu acelea ale spiritului, față de puterea temporală și amestecul regelui Henric al V-lea. Susține deci libertatea omului față de orice putere. Henric al V-lea nu-l poate suferi și în 1170 pune să fie asasinat pe trep-

tele catedralei din Canterbury. T. S. Eliot evocă lupta și martiriul său într-un limbaj viguros de imagini și sentimente, receptiv față de complexitatea vibrantă a existenței. Prin intermediul eroului său, Eliot proclamă dreptul omului la libertatea interioară, pune în discuție legitimitatea puterii, instrumentele de care dispune, raportul dintre spiritualitate și temporalitate, dintre voință și conștiință. Prezintă marile conflicte care izvorăsc din asemenea contradicții în cadrul istoriei, într-un trecut care prin transfigurarea poetică devine prezent. Miticul Thomas al lui Eliot suferă în trupul lui patimile lui Cristos, jertfa din dragoste pentru aproapele său. Înapoiindu-se după un lung exil la arhiepiscopia din Canterbury, Becket este salutat cu adâncă emoție de un cor de femei. Patru ispititori îl asaltează cu stratageme grotești. Dar el îi îmbrățișează pe credincioși și le împărtășește din amvon noua sa viziune, în Crăciunul aducător de pace: pacea va fi încă o dată marcată de martiriu, care dă viață adevărului. De martiriul său pentru libertatea spiritului, pe care regele vrea s-o supună cu totul, s-o frîngă și s-o nimicească. A doua zi este sărbătoarea închinată sfântului Ștefan, primul martir creștin. Patru cavaleri grosolani și feroci năvălesc în încăpere și ajunși în fața episcopului îl declară vinovat de infamie și de trădare, întrucât nu se supune poruncilor regelui. Corul și preoții îl duc cu forța pe Thomas Becket în altar ca să se bucure de imunitate. Dar Thomas nu trebuie să fugă: deschide ușa cea mare pe care ei se grăbiseră s-o zăvorască și se oferă ca jertfă spadelor. Asasinii lămuresc publicului cu un umor involuntar motivele lor banale: nu se simt vinovați și abia dacă simt nevoia să se justifice.

Preoții și corul femeilor, biete neveste de iobagi și de muncitori cu ziua, preamăresc într-un suprem elan al sentimentelor pe Dumnezeu lor și *ecclesia*¹ lor prin gloria martiriului.

Drama *Omor în catedrală* acum, la peste un sfert de veac de la compunerea ei, pare o profeție împotmolită din pricina unor sarcini prea dificile: astfel,

¹ Biserică, adunare a primilor creștini (în lat.)

stilul său — care parcurge din nou și cu fidelitate calea tragediei grecești — nu învinge cu totul rezidurile și uneori chiar estetismul unei lumi ce reneagă și condamnă, încercînd să se ridice pe *pămîntul pustiit*. Recurgerea la purificarea vechilor forme ideologice și de exprimare nu mai constituie o judecată, ci o apărare instinctivă împotriva realității care este atît de apăsătoare încît nu mai poate fi înfruntată. Iată ce sugerează glorificarea și introspecția sfîntului și martirului Thomas Becket. Adoptarea unor principii și imagini nu duce la consecințe logice, și astfel, dincolo de versuri poate răsări la un moment dat amintirea lui Claudel, iar dincolo de puritatea spirituală, o renunțare la îndatoririle reale.

În orice caz nu se poate lăsa pe planul al doilea aspectul care contează și se remarcă cel mai mult: vigoarea și elanul cu care gîndirea lui Eliot intervine în vicisitudinile noastre, aducînd credință și limpezime, transfigurare epică a celor mai înalte sentimente, cu o sobră elocvență.

Pe baza experiențelor sale, Eliot elaborează o teorie a dramei în versuri ca evoluție renovatoare și salvatoare a activității teatrale, altfel sortită naufragiului. Pe de altă parte, imaginînd perspectiva mîntuitoare a unei noi societăți creștine, Eliot se simte îndemnat să examineze societatea așa cum este astăzi, în mersul ei cotidian, printr-o observare realistă, hotărîtă să nu lase să-i scape taina sufletelor, să surprindă cîte ceva din odiseea vieții lor. Se naște totuși un contrast între materialul adunat de Eliot în mod atît de direct, și versificația însăși. Eliot se inspiră din primele lui experiențe poetice, în care imita la modul ironic personajele și conversațiile de salon. Dar trecerea nu este ușor de făcut. Întîmplările personajelor sale ar trebui prezentate în așa fel încît, prin intermediul mitului, să rezulte o judecată morală. Aceste legături nu se limpezesc întotdeauna pe scenă, și astfel, scopurile poetului nu au destulă evidență, nu sînt clare pentru spectator, deci nu se creează o legătură directă între sală și public.

Continuîndu-și investigațiile în vederea unei « civilizații creștine », T. S. Eliot se întrebă: dacă familia

se află în centrul tradiției apte să ne susțină, ce sens trebuie să-i atribuim ca să nu se năruie?

În *The Family Reunion* (Reuniune de familie, 1939) protagonistul devine conștient de răspunderea lui față de soția care s-a sinucis aruncându-se de pe bordul unui transatlantic. Harry, deși n-a săvârșit nici un gest precis, se simte vinovat de cele întâmplate, din cauza intențiilor și a comportării sale. Va rămâne mereu chinuit de remușcări. În *Cocktail-Party* (1949) care se petrece tocmai în timpul unui coctail, Lelia fuge de dragoste, renunță la bărbatul pe care-l iubește, pentru a-și urma destinul, misiunea ei spirituală. Omul pe care îl iubește este căsătorit, deci ar păcătui. Lelia nu poate renunța la mîntuirea spirituală. În cadrul unei vieți cotidiene, familiale, vina este aceea care iese în evidență, se arată ineluctabilă. Sentimentul și datoria ajung să se elimine reciproc. Eliot parcurge din nou etapele civilizației noastre. De la miturile care arată omul persecutat de Eumenide pentru vinovății pe care nu le poate șterge, pînă la alegerea iubirii divine, făcută în numele lui Cristos. În *The Confidential Clerk* (Funcționarul de încredere, 1953) protagonistul, care vede deschizîndu-i-se în față un drum bogat în satisfacții lumești, renunță la el cu hotărîre, pentru a-și putea urma impulsul lăuntric ce-l împinge către Dumnezeu printr-o existență mediocră, dar liberă. Nu va mai face carieră, însă, ca simplu și modest organist, va putea veni zilnic în contact cu climatul spiritului, cu bucuriile pe care i le poate da în fiecare zi apropierea de divinitate prin rugăciune și reculegere. Încercările lui T. S. Eliot găsesc un punct de sosire, o desăvîrșire expresivă, înlesnite tocmai de experiențele precedente, în ultima sa piesă: *The Elder Statesman* (Marele om de stat, 1959). Lordul Claverton, protagonistul, în ultima parte a unei vieți închinată cuceririi unui succes atins doar în parte, meditînd asupra trecutului său, găsește în analiza obiectivă a gesturilor și a acțiunilor sale de pînă atunci (chiar și cele a căror amintire îi tulbură mai mult conștiința), limpezirea lăuntrică și pacea sufletească de care îl îndepărtase goana zbuclămată după succesul politic și social.

Suveranii și principii de altă dată au fost înlocuiți de echivalenții lor moderni: oamenii politici de prim plan, marii financiari, militarii cu cele mai mari răspunderi. Într-un cuvânt, înalta burghezie cultă, în funcția ei conducătoare. De ea se ocupă din unghiuri diferite: Salacrou și Anouilh, J. P. Sartre și T. S. Eliot, chiar și Brecht, căruia în ultima perioadă a creației sale i-a plăcut adeseori să se aplece asupra psihologiei și naturii principalilor responsabili sociali, firește cu intonații satirice.

T. S. Eliot căutase să lămurească în piesele sale sensul acestor vieți. Mijloacele lui se dovedesc nesigure și îndoielnice, poate pentru că nu avea clară în minte natura sarcinii lui. În *Marele om de stat* rodul elaborărilor sale se realizează printr-o expunere clară, care urmărește să redea (cu obiectivitatea unora dintre dramele istorice ale lui Shakespeare) calitatea și drama clasei conducătoare engleze, simbolizată de un ministru ieșit la pensie, înțelept și obosit. Diversi comentatori au făcut apropieri directe cu tragediile lui Sofocle al căror protagonist este Oedip. Nu se poate nega că, într-un anumit sens, structura este aceea a lui Sofocle. Revenirea neașteptată a remușcărilor când eroul se află în culmea triumfului, și apariția lor sub aspect vindicativ pînă la a provoca prăbușirea, iar apoi purificarea, simbioza însăși înălțată în chip de meterez, dintre tată și fiică, îi aparțin fără îndoială lui Sofocle. Dar temele au doar un rol funcțional. Obiectivul este de altă natură: descrierea și interpretarea rațiunii de existență a clasei conducătoare engleze în acțiunea ei politică, într-o tratare morală care este tipică unui anumit instrumentalism¹ catolic. Pentru a ajunge să exerciți o acțiune politică determinată și concretă, răul ascuns în propria-ți comportare se dovedește necesar; altfel, acțiunea însăși n-ar fi posibilă. Firește, răul acesta este plătit în adîncul conștiinței. Trebuie să te căiești de el și să dobîndești astfel libertate și puritate.

¹ Concepție filozofică idealist-subiectivistă, care consideră, printre altele, că noțiunile și teoriile sînt simple «instrumente» utile, fără raport direct cu realitatea obiectivă

În felul acesta, religia și morala servesc drept alibi oportun. Acest procedeu intim fiind real la *Tories* englezi, piesa lui Eliot are valoarea autentică de a reflecta îndeaproape lumea lor ascunsă, trăsăturile lor specifice. Nu degeaba după ce visase o societate teocratică, Eliot s-a făcut astăzi purtătorul de cuvânt spiritual al conservatorilor. Piesa se desfășoară linear, cu o succesiune de intervenții uneori simplistă, dar în ansamblu perspicace și revelatoare. Soarta, *nemesis*, *catarsis*, cuprinse într-un destin actual, cotidian. Pasul făcut de T. S. Eliot este decisiv pentru a indica latura găunoasă și rece a omului, direcția în care ar trebui să dea căldură acțiunii sale: acesta ar fi poate punctul de plecare al adevăratei lui dezvoltări. În ce scop încolțesc în suflet dragostea și sentimentele, și vor să-i dirijeze pulsațiile, substituindu-se legilor luptei pentru existență după care s-a condus omul pînă acum? Încotro pot fi ele îndreptate pentru a deveni active, fericite, eliberate de veleități și de impulsuri? T. S. Eliot se teme să le perceapă adevărata natură, după ce le-a scos la iveală în « oamenii găunoși », în « manechiile de paie ».

Pare firesc ca scriitorii americani, obișnuiți să-și judece menirea după măsura unei complexe elaborări ideologice și formale, să recurgă la căutarea și sprijinul mitului. În cadrul acestei determinări ei realizează trecerea de la lirică la poezia dramatică. O asemenea cale a fost străbătută de Robinson Jeffers (n. 1887) cu *Medeea* (1952) și de Archibald MacLeish cu *J. B.*¹ (Iov, 1958).

Încercarea poetului Robinson Jeffers, autor de epopei naturale, nu se depărtează prea mult de originalul lui Euripide, oferind o versiune despuiată de referirile religioase, modernă din punct de vedere teatral, prin care atinge o aprofundare psihologică în lumina științei etnografice și actualizată conform înclinației moderne către psihologie.

¹ Titlul este format din cele două consoane ale numelui Job, cunoscutul personaj biblic, ale cărui peripeții sînt transpuse în lumea modernă

În același fel a procedat și Archibald Mac Leish cu mitul biblic al lui Iov, în care se poate recunoaște o desfășurare teatrală (este drept că unii atribuie o formă teatrală chiar originii poemului biblic). Archibald Mac Leish reia mitul (citind adeseori direct din original) și îl strămută în epoca noastră. Două personaje de circ în cadrul respectiv prezintă acțiunea și se travestesc adesea în Dumnezeu și Satana, comentînd evenimentele cu glume care ar vrea să aibă o esență metafizică. Artificiul este vădit la fiecare trăsătură, chiar dacă nu lipsește o neîndoielnică teatralitate, transmisă direct de tiparul folosit

În *Sud* (1953) de Julien Green¹, cadrul este acela al Statelor Unite din Sud, la izbucnirea războiului de secesiune, în 1861. Iminența războiului și problema sclavagismului constituie subiectul conversațiilor dintre personaje. Green schițează caractere și ambianțe din nord și sud, negri și albi, fete de măritat cu respectivii părinți și pretendenți. Dar nu acesta este scopul pe care și-l propune ca dramaturg. Toate acestea îi furnizează un cadru, de care rămîne în esență detașat și de care vrea să se folosească. Sentimentele autorului se manifestă în mod desăvîrșit și pasionat în drama protagonistului, străfulgerat de apariția unui tînăr (ca un înger) de care se îndrăgostește la nebunie, în fața căruia nu există scăpare decît în moarte. Jean, bunicul lui, trăise o dramă asemănătoare și încercase să se salveze distrugînd cu mîinile lui obiectul interzis al dorințelor sale. Eroul nostru, un locotenent din armată, de origine polonez — ar vrea să facă și el același gest și își provoacă iubitul la duel. Dar în fața sabiei lui care-i pare vindicativă ca aceea a unui înger, renunță și se lasă omorît. Iubire și moarte unite romantic printr-o legătură de natură clar sexuală. Asupra lor apasă păcatul și predestinarea lui. Personajele cer divinității un semn care să le lumineze, simt ovestirile ei misterioase, se întrebă asupra rostului

¹ Scriitor francez născut în America în 1900 și convertit la catolicism, fapt care-și va pune amprenta pe opera lui consacrată în mare parte romanului

evenimentelor obscure, intuiesc că asupra soartei lor apasă un destin ineluctabil.

Neoromantismul lui Green aduce cu sine balastul oricărei literaturi reflectate, semnul unei intenții fățișe și dominante. Totuși puritatea stilului și prospețimea unor tensiuni psihologice sînt atît de vitale și de prezente, încît sînt suficiente pentru a justifica încercarea și a-i conferi elevația introspecției. Nu din întîmplare lumea și naționalitatea scriitorului sînt americane, dar limba este franceză.

Julien Green a mai scris în urmă și alte piese care au fost reprezentate; ultima este *L'Ombre* (Umbra, 1957), în care intenția intelectuală a luat-o mult înaintea teatralității, cum era de prevăzut.

Requiem for a Nun (Requiem pentru o călugăriță, 1951) de William Faulkner (1897—1962), constituie un adaos tîrziu și hotărît simbolic la *Sanctuary*¹. Nancy, negresa prostituată și cocainomană o salvează pe Temple și pe copiii ei, printr-un delict inuman însă necesar, care o va duce la spînzurătoare. De fapt, recurgînd la simboluri, la istorie în funcție atavică și la înclinația pentru maxime, Faulkner cel de astăzi caută să-l explice pe cel de altădată. *Requiem pentru o călugăriță* ne oferă schelăria, nu esența acestei lumi; schelăria ce pare construită *a posteriori*. Totuși viziunea are o asemenea complexitate și bogăție de elemente, încît prezentarea ei pe scenă se dovedește plină de interes și de posibilități de exprimare. Personajul lui Temple Drake, fecioara căreia i-a «plăcut» să trăiască o vreme într-un bordel din Memphis, în ciuda originii și educației sale aristocratice, sau poate tocmai de aceea, este un personaj care și «după cinci ani» își păstrează complexitatea psihologică. În ea a triumfat natura, cu răul ei care poate fi și un bine, și nu i-a folosit la nimic căsnicia burgheză, familia, redobîndita respectabilitate. La drept guvernantă la copiii ei pe o negresă prostituată, Nancy. Cu ea va putea să se înțeleagă, să vorbească, să mai folosească vocabularul care devine simbolul acelor săptămîni de stranie și revelatoare experiență petrecută în tovărășia gangste-

¹ Roman publicat în 1931

rului Popeye. Trecutul se întoarce în mod inevitabil: nu numai datorită obsesiei soțului (răspunzător involuntar pentru acea aventură, după cum se povestește în *Sanctuary*), care se îndoiește de paternitatea primului său copil, nu numai printr-o evidentă și nesatisfăcută nostalgie, dar și printr-un șantaj început de fratele tânărului gangster, pentru care Temple făcuse atunci o pasiune și-i scrisese fremătătoare scrisori de dragoste. Femeia nu ia în seamă șantajul, ci farmecul fizic al tânărului, care i-l amintește bine pe Red. Vrea să fugă cu el părăsindu-și copiii. Nancy încearcă în toate felurile s-o oprească, pînă cînd recurge la mijlocul extrem: omoară fetița care n-avea decît șase luni, pentru a-i salva pe ceilalți doi copii care și-ar pierde mama pentru totdeauna. Într-adevăr își atinge scopul: familia este reconstituită. Faulkner a reunit aceste întîmplări în două zile: cea a condamnării și cea a execuției, prin *flash-back*-uri și povestiri (funcționează reminescentele clasicilor greci). Autorul tinde să contureze pe scenă un mit nou, știind că scena este mult mai adecvată decît narațiunea. În această încercare sînt multe elemente de împrumut: de la poporanismul lui Victor Hugo pînă la nostalgiile lui D.H. Lawrence. Dar nu se poate nega că răsună în ea ecourile unei mari evoluții istorice, cu tragedia ei lăuntrică.

În teatrul englez de după al doilea război mitul este luat ca temă de evaziune imaginară. După cum arată cu perspicacitate Christopher Fry (n. 1907) în piesa *Lady's Not for Burning* (Doamna nu trebuie arsă, 1948), toată lumea se prefacă că ascultă de impulsurile disperate ale tânărului Merton, care vrea să se sinucidă pentru că nu mai are nici un motiv să creadă în viață, vibrează la disperarea uluită a tinerei vrăjitoare care trebuie să fie condamnată la arderea pe rug. Dar nu este greu să prevezi că între ei se va naște dragostea, și că dragostea îi va feri de orice pericol dinlăuntru și dinafara lor. Totul a fost o glumă care trebuie neapărat luată în tragic, ca să dea satisfacția necesară. Fry continuă pe această cale, fără teamă că se va epuiza.

În *Venus Observed* (Venus la Zenit, 1950) situarea într-un mediu actual se complică cu ecouri din

mituri și legende în așa fel încît să dea un aspect original unei structuri de vodevil.

Evadarea din realitatea cotidiană într-o lume imaginară îngăduie ironizarea realității însăși, fără a emite însă asupra ei o judecată. *Sleep of Prisoners* (Visul prizonierilor, 1951) atinge în treacăt tema catastrofelor mondiale, îndreptîndu-se apoi pe urmele unei viziuni în afara istoriei. Patru soldați englezi prizonieri, rămași pe teritoriul dușman închiși într-o biserică pe jumătate distrusă de bombe, își văd în vis propria imagine în întîmplări din Vechiul Testament. Versul strălucitor și incandescent al lui Christopher Fry transformă în teatru tot ce simte că domnește în sufletul contemporanilor săi ca impuls nesatisfăcut, ca teamă ascunsă, ca dorință neexprimată. Te face să visezi printr-o travestire abilă.

Charles Morgan (1884—1958), prozator subtil, a abordat scena, transpunînd în piese probleme actuale complexe într-un cadru de dezbateri lăuntrice, cu personajele din *upper class*¹, într-un stil elevat: *The Fleshing Stream* (Fluviul scînteietor, 1938), *The Burning Glass* (1954).

Ronald Duncan joacă un rol de epigon. *Virgin's Joker* (1949) este o lucrare destul de slabă din punct de vedere dramatic, lirică mai mult în forma exterioară decît în esență. Apare evidentă și la Duncan intenția de a prezenta formele ritului catolic și particularitățile credințelor lui reflectate în exprimările cotidiene, în fața unui public ca cel englez, care le găsește exotice și oarecum amuzante. Oriizontul sentimentului său dramatic pare limitat, fără motivări reale și conflicte. O variație făcută uneori cu un oarecare gust, o parabolă plăcută în ton romantic.

Poetul Dylan Thomas (1914—1953) a abordat forma teatrală în poemul său dramatic *Under Milk Wood* (1952). Evocarea descrie viața unui orășel din Țara Galilor cu accente lirice și folosind un limbaj atît de special încît frizează dialectul. Fresca prezintă laturi sugestive, cînd patetice, cînd umoristice. Uzează mai mult de un contrapunct fin, făcut

¹ Clase de sus ale societății

din imagini și sunete, decît de o structură dramatică proprie. Piesa a fost citită pe scenă, transmisă la radio, jucată parțial. Nu se pretează la o reprezentare teatrală în sensul autentic al cuvîntului.

Graham Greene (n. 1904) s-a lăsat ispitit în multe rînduri de forma dramatică, fiindcă vedea probabil în ea un instrument destul de potrivit pentru intențiile sale ideologice și, într-un anumit sens, mai explicit și declarativ decît romanul. Prima piesă a lui Graham Greene, *The Living Room* (1953), are două nuclee distincte și adesea cu stridențe între ele: de o parte zugrăvirea dramatică a unei lumi asupra căreia apasă credința religioasă și groaza de moarte. De alta, zbuciumul moral al unui adulter, care duce pînă la sinucidere, deoarece contactul protagoniștilor cu concepția catolică îi face să devină conștienți de situație, determinînd criza tragică. Prezentarea familiei bigote este grotescă (cele două mătuși bătrîne amintesc de cele două personaje celebre din *Arsenic și dantele vechi*, și nu au o justificare artistică), în vreme ce umanitatea senin catolică a preotului Brown (fratele paralic al celor două bătrîne) se manifestă prin expresii slabe și nesigure, care nu se pot firește compara cu cele ale spiritualilor și curajoșilor preoți ai lui Chesterton. Drama ce izbucnește între Mihael, soția lui și tînăra Rosa, nepoata familiei catolice, devenită amanta lui (chiar în noaptea de după înmormîntarea mamei sale) se exprimă prin accente sincere, care uneori ajung să tulbure.

Este greu de tras o concluzie din tragica experiență prezentată, sau poate că piesa nu ne-o oferă în mod explicit. Catholicismul lui Greene este de o natură cu totul specială (de pildă, îi lipsește sentimentul vieții de apoi: de aceea cele două bătrîne sînt terorizate de gîndul morții, iar preotul Brown afirmă că « *infernul este numai pentru cei mari, cei foarte mari, poate numai pentru Satana* »). Este mai degrabă o cheie pentru a pătrunde în adîncul problemei morale, în « metafizica moravurilor ». Concepția lui rămîne în realitate ambiguă, iar ceea ce apreciem noi în această piesă, nu este desigur zugrăvirea, într-o atmosferă de groază și patetism a mentalității catolice,

ci accentele puternice și tragice cu care Rosa — iubirea cu adevărat « dramatică » a lui Greene — aspiră aproape mistic la fericire și la bucuriile vieții, care îi vor fi întunecate pentru totdeauna de povara datoriei, într-un conflict nerezolvabil.

Un material bogat, în bună parte de mîna a doua, este amestecat confuz în această dramă, și stiluri diferite se alternează în diversele situații, de la cel mai sever realism, pînă la cel mai artificios lirism, de la un umor greoi, la monologul de reflexie filozofică. Lipsește o naturalețe creatoare: s-ar zice mai degrabă că autorul a recurs la vestigiile exterioare ale prozei sale narrative. Personajele, afară de Rosa, au o evidentă origine intelectuală. Rămîn conceptuale, ideografice. În orice caz, se simte mereu un înalt nivel stilistic, dramatismul este destul de puternic. Adaptarea romanului său de mare succes, *The Power and the Glory* (Puterea și gloria, 1956), a redat mai simplist și fără clarobscururi termenii conflictului spiritual care se agită în mintea protagonistului. Figura a fost idealizată, scăzîndu-i astfel interesul și originalitatea.

În piesa următoare, *The Potting Shed* (1957), Graham Greene obține un rezultat teatral mai sigur și omogen. Dar temele și personajele rămîn cufundate într-o atmosferă mohorîță, surdă la chemările vieții, și obsedate de ideea fixă a credinței, care devine monomanie. Principiile morale ale catolicismului, cu rigoarea lor teologică, constituie urzeala pe care se țese priveliștea unui mediu și a unei epoci sordide și resemnate în sine, a unor existențe care se îndreaptă spre naufragiu.

Limbajul a devenit mort și incolor: este manevrat prin tehnica investigației și a comediei de salon, după tiparul conversației ironizate. În *The Compliant Lover* (Amantul complezent, 1959) Graham Greene reia obișnuita temă a adulterului, așa cum în romane reluate temele literaturii polițiste, încercînd să introducă subînțelesuri metafizice care însă nu capătă relief. Piesa se reduce astfel la prezentarea încă uneia din nenumăratele variații pe acest subiect.

AVANGARDA

DE LA JARRY LA SUPRAREALISM

În cursul anului școlar 1888—89, doi tineri elevi dintr-un liceu francez de provincie, frații Morin, compun, pentru plăcerea și satisfacția colegilor, o farsă intitulată *Les Polonais* (Polonezii) care ia drept țintă, firește, pe unul din profesorii lor: *Le père Hébert*. Colegul lor, Alfred Jarry (1873—1907), o transformă și o aduce pe scenă cu titlul de *Ubu Roi* (Ubu Rege, 1891), pentru că protagonistul, *le père Ubu*, cucerește tronul, ca pe urmă, la momentul oportun, s-o ia la fugă. În 1896, farsa-revistă este amplificată de Jarry, care între timp devenise parizian și își crease un umor personal și exploziv, bazat adesea pe invenții lingvistice ca la Rabelais; este pusă în scenă de Lugné-Poe la « Théâtre de l'Oeuvre » în 1896, și îngropată sub insultele generale. Succesul la public a fost ratat din plin. Dar nu și ecoul în lumea literaturii celei mai avansate (unde Jarry a devenit, nu numai inițiatorul unui gen, dar și al unui stimulent de revoltă) și al avangărzii teatrale. Jarry a mai compus în numai câțiva ani *Les paralipomènes d'Ubu* (Cronicile lui Ubu, 1896), *Almanachs du Père Ubu* (Almanahurile lui dom' Ubu, 1899 și 1901), *Ubu cocu* (Ubu încornorat, 1897), *Ubu enchaîné* (Ubu înlănțuit, 1900), *Ubu sur la Butte* (Ubu pe colină, 1901), care completează personajul, întemeind o nouă « știință » de a trăi și a înțelege lumea: « patafizica ».

Teatrul goliardic are, de fapt, o lungă tradiție și o istorie bogată, care pornește de la redescoperirea teatrului profan, prin intermediul reprezentațiilor

satirice și prin citirea lui Plaut în universitățile italiene la începutul secolului al XV-lea, mergînd pînă în zilele noastre. Frații Morin, și mai cu seamă Jarry, voiau să reacționeze față de apăsătoarea atmosferă școlară. Pentru a lovi în ea, au recurs la textele cele mai celebre ale lui Shakespeare — adaptate pentru școli și consacrate de romantismul încă predominant în cultura liceală: *Macbeth*, în primul rînd, dar și *Richard al III-lea*. Stabilesc o echivalență directă între profesor și eroul malefic al tragediei shakespeariene. Lasă profesorului, firește, toate atributele pretențiilor sale și mai ales monstruoasa lui lăcomie pentru mîncare, băutură, femei, bani, putere, îmbinată cu o mare lașitate, cu un despotism care se exercită exclusiv asupra celor mai slabi. Asistăm la înălțarea și prăbușirea lui *père Ubu*, conform schemei clasice. Ubu, căpitan de cavalerie, lăudăros și fanfaron, este îndemnat de nevastă-sa, duhul lui rău, să pună mîna pe tronul Poloniei. Îl omoară pe rege prin trădare, ca un adevărat erou shakespearian, cu ajutorul unui complot. Extermină pe curteni, pentru a pune mîna pe averile lor. Este învins de împăratul Rusiei venit să restabilească ordinea, întemnițat, condamnat. Aroganța lui tiranică este aspru pedepsită. Dar izbutește să scape și să benchetuiască din nou. Strigătul lui de luptă, de la început pînă la sfîrșit, este mereu *Merdre!* care se mai poate schimba și în *Cornes au cul!* Neprevăzuta combinație dintre parodia tragediei shakespeariene și un personaj tipic al secolului al XIX-lea, cu suflet de mic-burghez, dar adînc tulburat și fascinat de puterea financiară, creează o situație scenică incandescentă — dacă se poate spune astfel. Uriășele mișelii către care se îndreaptă acest mărunț personaj dezvăluie întreaga lui josnicie. Tainicele sale visuri de glorie se împlinesc în toată grozăvia lor. Filistinul profesor Hébert vedea deodată lumea plecîndu-se în fața celor mai absurde pofte ale lui, care se dezvăluie astfel ca veleități pînă atunci înăbușite. Iată ce este în realitate Idealul. Iată-l pe Ubu aspirînd la voluptuoasele abjecții ale puterii sub aspectul ei cel mai ascuns, care este de natură financiară, și nutrindu-se cu pofte spasmodice, violente.

Abia în 1957, *Ubu* (foarte asemănător cu unele personalități ale epocii noastre) a găsit drumul către publicul obișnuit și către o largă înțelegere, datorită lui Jean Vilar, care a prezentat o sinteză a tuturor acestor texte la Teatrul Național Popular, pe atunci condus de el, atrăgându-și primele suspiciuni ale autorităților.

Orientarea pe care a dat-o astfel Jarry avangărzii teatrale, al cărei inițiator devenise, a făcut ca, în următoarea jumătate de secol, aceasta să-și dezvolte caracterul de satiră socială prin parodie, bazată pe arhetipurile obișnuite, prelucrate în așa fel încât să ajungă la concluzii contemporane. Totuși, cum se întâmplă adesea, agresivitatea revoluționară a lui Jarry n-a mai fost atinsă de nimeni.

Guillaume Apollinaire a organizat în 1917, cu un grup de prieteni și numai pentru o seară, reprezentarea piesei sale *Les Mamelles de Tirésias* (Mamelele lui Tiresias), piesă fantezistă și cu o ironie blajină; pe baza ideilor concepute cît luptase ca artilerist în tranșee, le propune francezilor bucuria de a prolifera, îi învață bucuria de a trăi, de a iubi, de a imagina. Într-un prolog spiritual și totodată nostalgic, emite ideea unui teatru eliberat de limitele sălilor obișnuite, de vlăguitele convenții dramatice, cu viziuni de o imaginație pură și liberă. Datorită, în special, lui Filippo Tommaso Marinetti (1876—1944), futurismul s-a aplicat cu o anumită tenacitate în activitatea teatrală. Împreună cu prietenii săi, el a publicat trei manifeste: primul, din 1913, preconizează un nou «teatru de varietăți»; al doilea, din 1915, semnat de Marinetti, Settimelli și Corra, se intitula «Il teatro sintetico futurista» (Teatrul sintetic futurist) și era relativ mai concret și mai realizabil, așa că a fost punctul de plecare al unei serii de spectacole; al treilea, tardiv (1921), se intitula «Il teatro della sorpresa» (Teatrul surprizei) și purta semnătura lui Marinetti și Francesco Cangiullo. Apoi interesul futuriștilor pentru teatru slăbește; va spori iarăși, treptat, în cursul primelor stagioni ale așa-numitului «Teatro degli Indipendenti» (Teatrul Independenților) al lui Anton Giulio Bragaglia, care a avut o activitate

destul de regulată între 1923 și 1929, cuprinzând în repertoriul său operele avangărzii italiene.

Personalitățile cele mai interesante și mai creatoare ale acestei mișcări au fost Fortunato Depero, cu personajele sale « plastice », și Enrico Prampolini, care a creat numeroase realizări scenografice strălucite, inovații importante în tehnica scenică și studii teoretice fundamentale, ca *Manifesto della scenografia e coreografia futurista* (Manifestul scenografiei și coreografiei futuriste) și *L'atmosfera scenica futurista* (Atmosfera scenică futuristă) din 1924, din care se degajă principiile *scenosintezei* și *scenodinamicii*.

Dintre autori, singurul care a nutrit un interes continuu pentru teatru a fost a Marinetti, mecenat și fondator al mișcării, care a subvenționat « Seratele futuriste » și reprezentațiile, cu excepția câtorva inițiative sporadice ale trupelor italiene pentru prezentarea repertoriului futurist.

În 1909 Marinetti a reprezentat la Paris prima lui piesă, *Le Roi Bombance* (Regele Bombance), iar în Italia *Poupées électriques* (Păpuși electrice), ambele în franceză. Încă din aceste piese întâlnim caracteristici destul de deconcertante, dar nu în sensul dorit de autor: un conținut obișnuit pentru repertoriul mijlociu, prezentat însă prin structuri tehnice îndrăznețe. Spectacolele de « teatru sintetic » ținute în 1915 și 1916 cu lucrări furnizate de mai toți futuriștii, vor repeta într-o serie de scheciuri această îmbinare între banalitatea subiectelor și originalitatea prezentării lor. Personajele sînt burgheze și se comportă ca atare; dar crochiurile nu sînt lipsite de inovații umoristice. Între 1921 și 1923 în repertoriul de la « Teatro della sorpresa » predomină lucrările lui Marinetti. El va continua să lucreze destul de intens pînă în 1930: *Prigionieri* (Prizonieri, 1925), *Il vulcano* (Vulcanul, 1926), *Il suggeritore nudo* (Sufleorul gol, 1929), *Simultanina* (1930). În ciuda unor violențe verbale, aceste creații amintesc oarecum de D'Annunzio, actualizat însă ca experiențe erotice și tradus într-un limbaj plat și simplist, ciudat de asemănător cu acela folosit de romancierii pe atunci foarte populari, aparent scripitori și aparent pasionați. Cu toate acestea, ambianța și structura promet o

evoluție care ar fi putut să devină remarcabilă. «Seratele» pe care futuriștii, dadaiștii, suprarealiștii le oferă publicului timp de vreo zece ani aparțin unui gen de spectacol care depășește limitele dramatice, ba chiar le ignoră prin natura lui. Prin ele se exhibează nemijlocit epoca, dezvăluindu-și inconștient factorii cei mai tipici. Recitarea manifestelor și poemelor, făcută adesea în cor, executarea de piese muzicale, farsele uneori crude jucate spectatorilor, decorurile cu valori plastice noi și chiar revoluționare, toate acestea veneau în conflict cu convențiile sociale, pentru a le răsturna și a da răspunsuri la problemele îndeobște evitate.

Merită menționată atracția deosebită pe care o exercită scena asupra personalităților celor mai originale ale epocii. La sfârșitul secolului al XIX-lea, Henri Rousseau - Vameșul (1844—1910) scrie *Visite à l'Exposition* (Vizită la expoziție, 1889), vodevil în stilul lui Labiche, și *La vengeance d'une orpheline russe* (Răzbunarea rusoaicei orfane, 1899), melodramă curată. Simțul miraculosului, caracteristic pentru pictura lui, se regăsește în ambele lucrări, a căror acțiune denotă o imaginație nestăvilită sub aparențe realiste.

O imaginație și mai dezlănțuită dovedește Raymond Roussel (1877—1933), autorul unui roman «cu cheie», care prezintă în 1912 o adaptare a volumului său *Impressions d'Afrique* (Impresii din Africa), iar în 1922 o adaptare a altui roman, *Locus solus*. A scris pentru teatru *L'étoile au front* (Cu stea în frunte, 1924) care s-a jucat de trei ori, și *La poussière des soleils* (Pulberea soriilor, 1926) rămasă pe afiș vreme mai îndelungată. Raymond Roussel aplică în teatru rețetele prozei sale narrative: își desfășoară din plin viziunile gigantice și gustul pentru pitorescul absurd.

Dintre membrii mișcării dadaiste, apoi suprarealiste, unii n-au abordat teatrul decât ocazional, pentru a însufleți «seratele»: Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault. Alții, în schimb, i s-au dedicat cu oarecare perseverență: Tristan Tzara, Georges Ribemont - Dessaignes. Există și unele episoade răzlețe, ca *Mathusalem* (1927) de Yvan Desnos.

Piesele lui Tristan Tzara (1896—1963) — *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Prima aventură celestă a Domnului Antipyrine), *Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (A doua aventură celestă a Domnului Antipyrine, 1920), *Le coeur à gaz* (1921), *Mouchoir de nuages* (Batistă de nori, 1924) — alternează lirismul cu ironia în cadrul unui tipar literar comun.

Georges Ribemont-Dessaignes (n. 1884), autor de factură narativă, depășește cu abilitate anumite obstacole, pentru a porni în căutarea virtuților dramatice. În lucrările sale predomină acțiunea, limbajul e aspru, incisiv, sintetic, în ciuda unor alunecări către poezia imaginii. *Le serin muet* (Cănarul mut, 1920) a fost scris pentru o serată dadaistă, *L'Empereur de Chine* (Împăratul Chinei, 1925) a avut două reprezentații la «Studio Art et Action», ca și *Le bourreau du Pérou* (Călăul din Peru, 1926). Aceste piese constituie variații pe tema destinului și a caracteristicilor puterii, situate într-un cadru de basm și anunțând multe din problemele și formele astăzi de actualitate. Căutarea dramatică a lui Ribemont urmează o logică personală. Personajele au o psihologie complexă, în care se reflectă componentele fundamentale ale comportamentului uman, în special sub aspectele lor sociale. Este ciudat că acestor opere nu li s-a acordat o veritabilă încercare teatrală, deși pot fi descifrate fără prea mult efort.

Lipsa mijloacelor scenice a fost, de altfel, un fapt general pentru majoritatea tentativelor din acei ani, care au deschis noi posibilități. Din această pricină, mișcarea teatrală legată de avangardă a fost fragmentară, sporadică.

La Paris, contribuția majoră pe acest plan a fost aceea adusă de Madame Lara și soțul ei, Claude Autant. Ei au fost primii care au înființat un laborator dramatic, unde au elaborat cu consecvență o metodă didactică inspirată din teoriile lui Adolphe Appia și Gordon Craig, urmînd totodată principiile futuriste și exemplul măștrilor ruși. Elevii lor prezentau texte literare (din Rimbaud, Claude etc.) sau de avangardă.

O activitate asemănătoare s-a desfășurat și la Praga. În Italia a fost aceea despre care am amintit, de la «Teatro degli Indipendenti», iar în Germania, cea deosebit de importantă de la «Bauhaus».

Din acest vast curent, o parte poate fi socotită de avangardă, în sensul obișnuit al cuvîntului, devansîndu-și adică epoca, pentru a intra mai tîrziu — și adesea triumfal — în repertoriul general. O altă parte însă a rămas întotdeauna destinată sălilor mici și unui public restrîns, pentru serate ocazionale: timpul n-a schimbat cu nimic situația.

Prima tentativă consecventă de a crea o instituție sortită să dăinuiască, și în care textele și spectacolele au avut o linie constantă, a fost aceea a lui Antonin Artaud, prin înființarea teatrului «Alfred Jarry». Numele acestuia era destul de semnificativ. Polemicile în jurul lui nu i-au lipsit. I-a lipsit însă interesul publicului și sprijinul efectiv al unui mediu artistic. Antonin Artaud a prezentat în 1928 *Victor ou les enfants au pouvoir* (Victor sau copiii la putere) de Roger Vitrac (1899—1952). Lipsa de interes a Parisului a fost atît de totală, încît a îngropat atît tentativele regizorale ale lui Artaud, cît și creația dramatică a lui Vitrac.

După douăzeci de ani, ele sînt redescoperite: dar e prea tîrziu. Atît Artaud (care petrecuse zece ani într-un ospiciu de nebuni) cît și Vitrac nu mai au putere să le reia. Mai trec alți 15 ani. Piesa lui Vitrac ajunge de la micul teatru-cabaret unde fusese dezgropată atunci, la un teatru obișnuit, și se bucură de un șir de reluări triumfale. În fond, Vitrac se menține într-un cadru cu adevărat tradițional: ascute pînă la stridentă înțepăturile ofensive ale lui Molière, acționează asupra lui Feydeau revoluționîndu-l. Iată ideea care conduce întreaga comedie: Victor împlinește nouă ani, dar sub multe aspecte are maturitatea unui adult (de fapt, textul avertizează că rolul trebuie să fie jucat de un actor cu înălțimea de un metru optzeci). Începe să înțeleagă viața celor mari. Îl dezgustă. Se răzvrătește. Își face apariția Doamna Moarte (care suferă de rîgîieli rușinoase). Victor flirtază cu ea. Între timp, ai săi și o familie prietenă

(drept legătură, obișnuitul triumphi) dezvăluie culise obișnuite și josnice, nebunii și manii, cu ocazia prînzului dat pentru aniversarea celor nouă ani ai lui Victor. Încornoratul se spînzură de balcon, fiind convins că se va simți transformat în tricolor francez. Fetița prietenilor întreprinde tot ce poate pentru a face dragoste cu Victor. Mama lui Victor încearcă să pună capăt, prin jurăminte solemne, legăturii vinovate a soțului ei cu mama lui Esther. Pe bietul Victor, din ce în ce mai bolnav, nu-l ascultă nimeni. Moare pentru că medicul vine prea tîrziu. Părinții inconsolabili și vinovați se omoară. Servitoarea îngrozită exclamă «*Mais c'est un drame!*»¹. Polemica nu era nouă nici în 1928, chiar dacă nu ajunsese niciodată la un asemenea grad de agresivitate și de paroxism comic. Generalul care, în timpul prînzului festiv, îl plimbă pe Victor călare în cîrcă, punîndu-l să-i dea bice cu o cravașă imaginară, amintește direct de generalul mîncat de leu din *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau. Astfel, satira bufonescă a adulterului burghez și a militarismului, reconsiderarea sensibilității încă vie la copiii burghezi în copilărie și adolescență, nu sînt lipsite de precedente ilustre. Dar temele nu interesează (și nici adevărurile veșnice pe care le expun) decît prin impetuosul joc de scenă satiric pe care izbutesc să-l declanșeze și care este servit de un limbaj (sau o parodie de limbaj) mușcător și elocvent.

Pentru a-și oferi sieși și altora un divertisment, Pablo Picasso (n. 1881) a publicat în 1939 o farsă, *Le désir attrapé par la queue* (Dorința apucată de coadă). De alură tipic spaniolă, pare că vrea să transpună în teatru imaginile descompuse și fantastice ale pictorului, întrupîndu-le în personaje-obiecte, cu un limbaj scilpitor.

Inspirația dramatică a lui Ribemont Dessaignes, orientată către o inventivitate de motive și forme de viață, fiind totodată expresia cea mai desăvîrșită a posibilităților suprarealismului în teatru, își găsește imediat după război o continuare directă în opera lui Henri Pichette (n. 1924): în 1947 scrie

187 ¹ Dar este o dramă! (în fr.)

Les Epiphanies (Bobotezele), pusă în scenă de Georges Vitaly și interpretată de Gérard Philipe, Roger Blin și Maria Casarès, iar în 1952, *Nucléa*, montată de Jean Vilar la T.N.P. Henri Pichette are o formație literară prin excelență. *Les Epiphanies* este un poem dialogat, avînd drept model în primul rînd pe Rimbaud, dar și pe Saint-John Perse și pe Apollinaire. Deși presărate cu onomatopee și aluzii, cele cinci acte ale piesei constituie totuși o pledoarie socială: geneza, iubirea, războiul, delirul, statul. Piesa *Nucléa* are două părți: *Les Infernales*, povestire de război și catastrofe, și *Le ciel humain, songe*, poveste delicată de dragoste, în alexandrini. De rîndul acesta, intențiile se clarifică, limbajul devine direct, fără a ajunge totuși la o formă cu adevărat dramatică. Este evident că Pichette se pregătea să evolueze în sensul unei viziuni scenice actuale. Dar lirismul riscă adesea să înăbușe produsele unei imaginații halucinante.

EXPRESIONISMUL GERMAN

Istoria teatrului german expresionist este marcată de un șir de scandaluri răsunătoare și disperate — din partea celor care le provocau — dar nicidecum decisive. La sfîrșitul războiului, în 1919, victoria expresionismului pare definitivă. Mărturia faptelor — adică înfrîngerea aceluia spirit wilhelmian pe care expresionismul îl combătea cu toată îndîrjirea — pare să fie strivitoare. Teatrul expresionist este înconjurat de entuziasmul general. Chiar și Max Reinhardt, tipicul filistin german (insuficient mascat de faldurile estetismului) îl primește cu brațele deschise la «*Deutsches Theater*», cu ciclul de spectacole *Das Jungste Deutschland* (Tînașă Germanie). Dar nu este decît o buimăceală provocată de sutele de mii de cadavre rămase în urma războiului. Încă de la primul *putsch* hitlerist de la München, lucrurile intră iar pe făgașul lor obișnuit și marea începe să crească. Expresionismul și teatrul expresionist și-au trăit traiul. Războiul din 1914—18 nu aduce decît un interval de

pauză. Se reia drumul, se fac pregătiri pentru un nou război.

Expresionismul durează de la incidentul de la Agadir (1911) pînă la inflația mărcii. Opera precursorilor săi începe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, iar aceea a epigonilor se încheie cu criza mondială din 1929. Expresionismul deschide și închide o paranteză în istoria culturii germane, fiind totuși german pînă în străfunduri. De altfel, orice mișcare culturală este legată prin natura ei de poporul care a produs-o. Poate fi pregătită uneori de pături intelectuale sau politice internaționale, și pentru uzul lor exclusiv. Dar în general aceasta se întîmplă mai mult cu mișcările ideologice decît cu cele artistice. Teatrul, fiind legat de limba unui popor, de uzanțele lui sociale, nu trece de obicei granița ca spectacol, iar adesea nici ca text.

Teatrul expresionist readuce în cauză o Germanie rațională, democratică, iluministă: de la Lessing la Husserl. « *Forța poporului și aceea a rațiunii sînt unul și același lucru* », spusese Georg Büchner. Datorită lui Napoleon și lui Fichte, Revoluția franceză nu fusese niciodată bine asimilată și înțeleasă de poporul german. Mișcarea expresionistă, paralel cu social-democrația, apărea pentru a desăvîrși acest proces.

La originile ei se află o criză a raporturilor sociale de la sfîrșitul secolului; aceeași criză îi va determina sfîrșitul. Se va desprinde de realismul lui Zola pentru a se întoarce la neorealismul sentimental și deznădăjduit de după război. Realismul este astfel tipica lui piatră de încercare. Dar acesta nu era suficient pentru a învinge marile obstacole pe care societatea, așa cum era constituită, le punea în calea progresului artei. Orice artă, chiar și cea mai estetizantă, oferă incontestabil unele exemple de imitat, punînd, ca atare, pe tapet o anumită reformă a societății. Ostilitatea vădită a societății germane, în parte burgheză și în parte încă feudală, nu lăsa altă cale de ieșire decît izolarea adoptată de Stefan George și R.M. Rilke, sau abordarea formelor tumultuoase, apocaliptice, desperate ale expresionismului. Nu exista alt mijloc și altă speranță de a-i antrena pe germani. Werfel strigă « *asaltează furtunos trecutul decrepit și mizerabil!* » pentru că

simte o lume recalitrantă față de progres. Romanticismul german se preocupă de reflectarea și interpretarea manifestărilor sensibile ale omului, în raporturile lui cu ceilalți oameni și cu natura. Îi descrie sentimentele vitale cu un elan de universalitate. Expresionismul reacționează la acest romantism tocmai pentru că constituie o consecință a lui.

Lulu, eroina lui Wedekind, este personajul principal al acestei scene, simbolul. Ea exprimă toată nostalgia unui ideal. Lulu nu este plictisitorul « etern feminin »: ci o Lilith, care a fost văzută, simțită, iubită în anii vieții actuale. În cursul celor două drame ale lui Frank Wedekind (1864—1918) în care este protagonistă, Lulu împinge la ruina morală și fizică pe diverșii ei amanți, unul după altul. La zece ani este o mică florăreasă care se strecoară noaptea de la o masă la alta prin cafenelele din München. Se ridică treptat, într-un scurt răstimp, pînă la cele mai înalte trepte ale societății, prin puterea pe care o exercită asupra bărbaților, pînă cînd, ajungînd la ultimul, îl omoară, se prăvălește în abjecție, devine o paria, ostracizată de societate. E condamnată, fuge întii la Paris, apoi la Londra, unde trăiește într-o mansardă, face trotuarul. Jack-Spintecătorul se duce la ea în mansardă, o posedă, o jefuiește, o strangulează. În prima dramă Lulu este « Spiritul pămîntului »; în a doua « Cutia Pandorei »: o forță care tulbură și distruge, care acumulează ticăloșii și blesteme. Lulu suferă și-i face pe ceilalți să sufere cu iubirea ei, la ea trecătoare, dar care pe bărbați continuă să-i roadă și să-i ardă. Aceasta e soarta ei, contrastul tragic dintre sentimentele care se perpetuează și cele care se sting, un impuls violent care nu se poate ascunde. Ca și Laura¹, ca și femeia cîntată de trubaduri, ea rămîne surdă. Lulu a fost personajul cel mai odios și mai alungat de pe scene, nu numai din teatrul expresionist, ci din toată epoca aceea. Cînd după piesa *Frühlings Erwachen* (Deșteptarea primăverii, 1891) s-a reprezentat *Erdgeist* (Spiritul pămîntului, 1897), Nietzsche mai era încă în viață, iar Freud, încă necunoscut, pregătea știința viselor. Evoluția modernă a

¹ Femeia iubită și cîntată de Petrarca în versurile sale

fost însoțită de o răscolire a raporturilor sexuale și de o nevoie violentă de sinceritate și în acest domeniu. Forma tragică în care a prezentat Wedekind această problemă a arătat câtă pondere poate avea în existența personală a individului și deci cât poate să greveze asupra vieții sociale și a moravurilor. În *Deșteptarea primăverii*, Lulu este adolescentă și moare din cauza abortului provocat, la care o obligă mama filistină. În *Schloss Wetterstein* (Castelul Wetterstein, 1905) este fata care se omoară sub ochii unui miliardar pentru a-i procura o emoție nouă, lucru pentru care familia ei va fi larg despăgubită. În *Tod und Teufel* (Moartea și diavolul, 1906) este prostituata care se revoltă împotriva comerțului cu femei albe. O biată femeie exploatată în *Marquis von Keith* (Marchizul de Keith) și apoi *Franziska* (1912), un personaj faustian prin setea sa de cunoaștere și de posesiune. Paralel cu ea, Wedekind a creat figura aventurierului modern, ca proxenetul Casti-Piani, sau cartoforul Von Keith, care acționează fără scrupule, devenind totuși victima propriei sale abilități, fiind copleșit pînă la urmă de mașinațiile declanșate. Ciclul s-a încheiat. Ca în prologul la *Spiritul pămîntului*, de o parte dresorul, de cealaltă femeia, în chip de șarpe; raporturile dintre cele două sexe se împletesc în cele mai diferite gradații, cu implacabilele vânzări-cumpărări ale societății. În ele se reflectă legile dure ale vieții sociale, se răsfrîng nedreptățile și oprimările ei. Cauza tuturor luptelor. Lulu nu este sexul feminin (ca în *Dansul morții* de Strindberg, unde tema este conflictul, ura și iubirea dintre cele două sexe), ci firea omenească: sentimentele care se agită în adîncul sufletului omenesc și pe care, într-un anumit mediu și într-o anumită epocă, le găsim răspîndite pretutindeni, oricîte diferențieri s-ar încerca, oricîte dușmăanii s-ar cultiva. Personajele lui Wedekind reprezintă înfățișarea — lor înseși necunoscută — a omului de pe strada *fin de siècle*¹ din Germania, preocupat să-și acopere ascunsele sentimente rușinoase. Aspirațiile sincere și necontrolate, care odată dezvăluite și proclamate în public, suscită strigătele și indig-

nările celor ce le poartă în sinea lor. De o parte, teama de închisoare, de grațiile cenzurii; de alta, eliberarea instinctelor cu riscurile ei mortale. Lulu se lasă însă în voia firii ei și sucombă. În interioarele întunecoase și înflorate de atunci, printre draperii și alcovuri, se desfășoară o luptă de moarte pentru un câștig care este bucuria vieții și a simțurilor, căldura îmbrățișării. Dinafară, viața pare o școală disciplinată de preceptori înțelepți: un orfelinat lugubru susținut de caritatea binefăcătorilor... dar Lulu este o forță, un elan care nu se poate dresa: o necesitate, viață. Există o legătură între această înăbușire a instinctelor săvârșită de societate și oprimarea în care sînt ținute masele. Mai bine-zis, instinctele sînt înăbușite chiar în mase și pentru a completa opera de mutilare. Wedekind este primul care dezvăluie și această formă de oprire, îi dă un nume, și scoate la lumina adevărului ceea ce într-o vreme era calificat drept obscen. Viața grupurilor și a individului se desfășoară între funcția vegetativă și funcția de reproducere, între oprimarea economică și oprimarea morală care decurge din ea. Instituțiile sociale îngrădesc această viață, caută să o mascheze, să o strivească. Lulu este speranța de a înfrînge tirania. Sub influența lui Wedekind, interesul fundamental al dramaturgiei expresioniste germane se concentrează asupra raporturilor dintre generații, dintre tată și fiu, asupra familiei ca prim nucleu al vieții sociale. Tocmai la acest punct ia naștere oficial expresionismul ca tendință și grupare. În primii ani, *Der Sohn* (Fiul, 1913) de Walter Hasenclever (1890—1940), *Der Bettler* (Cerșetorul, 1913), de Reinhard Johannes Sorge (1892—1915), iar mai târziu, într-o formă drastică și definitivă, *Vatermord* (Paricid, 1920) de Arnolt Bronnen. Uneori conflictul este privit prin fazele pubertății. Dar tema este mereu răzvrătirea fiului față de autoritatea paternă. Răzvrătire care se traduce în forme agresive și uneori se încheie cu uciderea tatălui. Fiul îi abolește puterea în mod inexorabil, își cucerește libertatea în dauna lui. În aceste drame dintre tată și fiu nu se creează termeni posibili de împăcare. O gelozie feroce îi desparte; gelozie adeseori pentru a-și disputa dragostea mamei, sau a

unei alte femei. Sau pur și simplu de o parte intoleranța pentru dominație, iar de alta plăcerea dominației. Aceleași raporturi pot exista și între mamă și fiu. Mitul lui Oedip revine pe nesimțite și pe nevrute, mulțumită validității schemelor lui. Tragedia greacă și Freud se regăsesc în teatrul expresionist, dar numai prin unele coincidențe. Aici, fiul nu este victima soartei sau a inconștientului, ci o forță a istoriei, o cotitură a epocii. În el răsună glasul oprimaților și fapta lui e un semnal.

La apariția lui Lulu, a fantasmei sale îndurerate, cei umiliți și loviți se adună, se răscoală. Conflictul între generații se configurează drept conflict între clase, drept luptă pentru putere. Conflictul tinde să se circumscrie la un număr restrâns de indivizi, în interesul lor exclusiv (între diferitele grupuri ale burgheziei); dar din răsturnarea care se naște, sînt avantajați și cei mulți, chiar și masele de paria, dezmoșteniți, așa cum arată istoria. Gestul fiului se repetă la infinit. Lulu, ca simbol ce întruchipează libertatea, este răsplata așteptată încă din vremea pubertății. Familia este prima instituție socială. Clasa conducătoare, capii de familie, dețin puterea printr-un mijloc tipic: educația, cultura. Morală, religie, artă, obiceiuri, totul era pus în mișcare pentru a ține masele subjugate și a le arunca în aventura din '14—'18, prin înmulțirea familiilor, despersonalizarea în muncă, ireversibilitatea puterii.

A u g u s t S t r a m m (1888—1914) poet și dramaturg expresionist dintre cei mai originali, face parte din mișcarea revistei de avangardă « Der Sturm » (condusă de Herwarth Walden). A murit în primul an de război, pe frontul din Rusia. Alături de Herwarth Walden, care scria piese într-un act cu fond satiric și vigoare de trăsături și stil, Stramm creează o formă dramatică bazată complet pe aluzie, pe revelație. Piesa într-un act *Sancta Susanna* (Sfînta Susanna, 1913) dovedește în formă influențe maeterlinckiene, dar spiritul ei este vădit mai avansat și mai liber, în armonie cu demonismul ce caracteriza anumite tendințe de atunci. Afirmația și revolta devin hotărîte. Extazul senzual al călugăriței și invocarea Satanei sînt un imn către viață. În sensul acesta

Sfânta Susanna poate fi considerată un document istoric dintre cele mai originale pentru starea sufletească și gustul acelei epoci. Opera făcută de Paul Hindemith după piesă cu câțiva ani mai târziu, îi accentuează și adâncește caracteristicile. Cu ea se încheie traiectoria meteorică a lui Lulu.

La începutul expresionismului se afirmă printre dramaturgii mai însemnați, fără a fi chiar expresioniști, Carl Sternheim și Georg Kaiser (1878—1945). Gerhart Hauptmann se repeta de mult. Carl Hauptmann, precursor solitar, mai cu seamă în *Krieg, ein Tedeum* (Războiul, un Tedeum, 1914), va rămîne întotdeauna minor. Carl Sternheim (1878—1942), dimpotrivă, stîrnește la apariția lui mult zgomot și pare să revoluționeze scena. În realitate, nu făcuse altceva decît să vulgarizeze și să facă accesibilă aura expresionistă. Sternheim aspira să devină un Molière german (a îngrijit, de fapt, adaptări din Molière pentru a fi interpretate de Pallenberg). Își propunea să ofere o imagine desăvîrșită a moravurilor germane burgheze, ca moravuri caracteristice pentru epoca lui. Împreună cu Wedekind și cu Kaiser, a revoluționat din temelii limbajul dramatic. I-a renovat structura, debarasînd-o de construcția ei retorică. Influența exercitată de Sternheim asupra teatrului german, efectul operei sale asupra publicului și a criticii de atunci sînt incontestabile. Dar cum se întîmplă cu orice teatru umoristic, care este mai strîns legat de epocă și de stările sufletești respective, astăzi e greu de înțeles; chiar și celor mai avertizați le scapă motivele umorului său, sensul pe care i l-a atribuit Sternheim, ambianța care l-a produs. În orice caz, se simte în teatrul lui o personalitate artistică plină de viață și originalitate, mai cu seamă în ciclul¹ alcătuit din *Die Hose* (Pantalonii, 1911), *Die Kasette* (Caseta, 1912), *Bürger Schippel* (Burghezul Schippel, 1912), *Der Snob* (Snobul, 1913) și *1913* (1914). Orășelele de provincie ale lui Sternheim par o grădină zoologică, între genul de farsă și cel satiric, prea civilizate pentru a se apropia de dialect. Se recunoaște totuși în ele o realitate bine determinată și individualizată.

¹ Ciclul se intitulează *Din eroica viață burgheză*

Dacă Sternheim este junkerul rece și pătrunzător al epocii, Georg Kaiser (1878—1945) este negustorul dornic să se afirme în societate. Fiecare gând exprimat de vreunul din scriitorii expresioniști era folosit de el în «teatrul de gândire». De fapt, toată inventivitatea lui Kaiser se limitează la situația de la care pornește conflictul dramatic, pe care apoi nu știe sau nu încearcă să-l descrie, să-l încheie. De aceea concepția lui Kaiser se schimbă în mod inexplicabil la fiecare piesă. În toată opera lui nu rămîne permanentă decît obsesia de a frapa publicul și de a-l uimi expunînd cazuri-limită, cu un ecou particular în *Weltanschauung* și potrivite pentru mijloace scenice cît mai frapante și mai colorate.

Arta lui Kaiser este atît de ocazională, de schimbătoare la fiecare pagină, încît nu e ușor să-i descrii caracterul. În schimb, stilul literar este întotdeauna același: telegrafic, concis, uluitor la primul contact, și apoi monoton, mecanic. Scurtimea frazelor și frecvența părților de cuvînt subînțelese formează scheletul dialogului. Conținutul se sprijină pe subiectele la modă în conversațiile intelectuale de salon și pe faptele diverse «negre», privite în lumina preceptelor expresionismului. Uneori anticipa, alteori relua, ca orice literatură de mîna a doua. Social și utopic în celebra trilogie *Der Koralle* (Coralul), *Gas I*, *Gas II* (Gaz I, Gaz II, 1918), eroic în *Die Bürger von Calais* (Burghezii din Calais, 1908), umanitar în *Von Morgen bis Mitternacht* (Din zori pînă la miezul nopții, 1922), fatalist în *Oktoberstag* (Zi de octombrie, 1922), fantastic în *Der Brand in Opernhaus* (Incendiu la Operă, 1925), polițist în *Colportage* (Colportaj, 1925), psiholog în *Hellseherei* (Clarviziune, 1930), antiimperialist în *Der Soldat Tanaka* (Soldatul Tanaka, 1940) și tot așa la nesfîrșit. Evident, nu se poate vorbi de o lume reprezentată real. Nici autorul nu are de prezentat o lume imaginară proprie. Este doar o căutare de subiecte care să poată frapa publicul, prin personaje care uneori nu sînt lipsite de veracitate scenică.

Fenomenul «Kaiser» este în definitiv o confirmare a vitalității, a importanței istorice reprezentate de teatrul expresionist, poate cea mai remarcabilă și

mai concretă încercare a epocii moderne de a conferi producției dramatice, în ansamblul ei, o influență reală asupra vieții sociale, reflectînd-o cu vastitatea și multiplicitatea ei de teme, așa cum se prezintă în pragul secolului al XX-lea.

Teatrul expresionist se apropie, prin piesele târzii și mai puțin reușite ale lui Wedekind, de mit și de simbol, depărtîndu-se apoi de ele prin opera lui Toller, care la început este mitică și simbolică, iar apoi revine la o viziune directă și concretă a realității. Același proces creator care se petrecuse și în sînul operei lui Strindberg, cu aceleași anomalii și aceleași semne de întrebare. Strindberg, părinte legitim și onorat al expresionismului, urmînd avatarurile literaturii franceze, a trecut și el de la naturalism la simbolism, transformînd neliniștile și pasiunile pe care le nutrise în lumea reală, în neliniști și pasiuni care transfigurează această lume, exprimă o valoare transcendentă a acesteia prin intermediul zonelor necunoscute ale sufletului. În felul acesta, descoperise o nouă dimensiune dramatică, eliberată de lirismul simbolic ca și de balastul stării de fapt.

Primul război mondial a izbucnit cînd dezvoltarea expresionismului ajunsese la apogeu, așa că acest curent și-a desfășurat acțiunea în anii premergători conflictului. Intelectualii germani au privit războiul drept evenimentul principal al istoriei lor (acesta este un element în plus pentru a dovedi că cultura germană a fost în acei ani printre cele mai conștiente și sensibile din întreaga Europă, deși aflîndu-se într-o tabără atît de ostilă). Războiul a răsturnat toate viziunile lor despre lucruri, a distrus tot ce evolua în sfera gratuitului, a arbitrarului, a formalismului. Înseși principiile de libertate și de dreptate, în numele cărora se răzvrătise intelectualul, s-au dovedit inapte să aducă un remediu la ororile, capriciile, nelegiuirile războiului. Acel *à quoi bon*¹ al « poezilor blestemați » francezi, se adresează aici istoriei, căpătînd proporții epice. După înfrîngere, expresionismul poate în sfîrșit să cheme războiul la judecată pe scena germană. Întocmai ca și romantismul,

se bucură de o mare vogă, devine o constantă a spiritului german, dar încercarea războiului pare să-i secătuiască puterea. Aduce o serie de poeme dramatice despre război: *Das Geschlecht* (Stirpea, 1918) și *Vor der Entscheidung* (Înainte de hotărâre, 1917) de von Unruh, dialecticul *Seeschlacht* (Luptă navală, 1917) de Reinhardt Goering, patetica *Antigone* (1916) de Hasenclever. La acești trei dramaturgi, războiul a reprezentat și prilejul cel mai înalt al artei lor. Diverse piese ale lui Bronnen reiau temele războiului și ale urmărilor lui, cu cruzimile, violențele și exasperările care sînt tipice la epigoni. Toller a debutat cu *Die Wandlung* (Transformarea, 1920): un dans al morții în evul mediu contemporan.

Karl Kraus (1874—1938) a exercitat o puternică influență artistică și morală asupra literaturii germane de după război, printre expresioniști și neorealiști. Deși ignorat de marele public, a avut o mare însemnătate: din creația lui s-au inspirat scriitorii cei mai viguroși și mai reprezentativi ai generației care i-a urmat. Locul operei sale în literatura germană poate fi comparat cu acela al lui Heine în secolul trecut.

Nimeni nu s-a exprimat așa de clar ca el asupra perspectivelor războiului din '14—'18 în *Die letzten Tage der Menschheit* (Ultimele zile ale omenirii, 1922). Iată cum își prezintă Kraus însuși opera: «*Durata acestei drame, în termeni tereștri, s-ar prelungi vreme de zece seri. Reprezentarea ei a fost gândită pentru un teatru din Marte. Spațiile teatrale din lumea noastră nu ar putea-o cuprinde. Pentru că sînt sînge din sîngele ei și conținut din conținutul ei, acești ani ireali, de neconceput, nu pot fi înțeleși în stare de trezie: pot fi accesibili amintirii și transmiși doar într-un vis sîngeros, ani în care figuri de operetă reprezen-
tau tragedia omenirii.*

Desfășurarea, care comportă zeci de scene și de infernuri, este mai imposibilă, mai brăzdată de crăpături, mai lipsită de eroism decît oricare alta. Umorul este doar un examen de conștiință al celui care n-a înnebunit la gîndul că a trecut prin aceste evenimente cu mintea întregă și că poate aduce mărturie despre ele. Are drept la acest umor numai cine participă la rușinea

acestei acțiuni ca urmaș. Societatea contemporană a tolerat să se petreacă ceea ce este descris aici: să pună deci dreptul de a rîde după datoria de a plînge. Faptele neverosimile care vor fi expuse aici s-au petrecut cu adevărat, eu am descris numai ceea ce se întîmpla. Cuvintele neverosimile redată aici au fost efectiv rostite; născocirile cele mai strigătoare sînt simple citate. Fraze al căror delir răsună veșnic în ureche, cresc pînă la a deveni muzică vitală. Documentul este figură, rapoartele sînt prezențe, prezențele se transformă în articole de fond; foiletonul a căpătat o gură care se prezintă în monolog — frazele umblă pe două picioare, dar oamenii au rămas doar cu unul singur. Cuvintele se îmbulzesc și țipă prin timp, amplificîndu-se pînă la coralul acțiunii profane. Aceste personaje trăite printre oameni și care le-au supraviețuit, sînt vinovate și vorbesc de un prezent care are nu carne ci sînge, nu sînge ci cerneală, prefăcute în umbre și marionete și aduse la formula inconsistenței lor efective. Năluci și fantome, măști ale tragicului carnavalesc, au nume vii, pentru că așa trebuie să fie, și tocmai în această actualitate condiționată de întîmplare nimic nu este întîmplător. Nu dau nimănui dreptul de a considera opera mea o problemă locală. Chiar și mișcarea unghiului lui Sirk este dirijată de un magnetism cosmic. Cine are nervii slabi, deși destul de tari pentru a-și suporta epoca, să iasă din joc. Nu se poate aștepta altceva de la prezent: oroarea transformată în cuvînt să devină distracție! »

Această vastă frescă, reprezentată doar parțial și în ocazii excepționale, pornește de pe un plan care din realist și sarcastic devine treptat apocaliptic și de coșmar. Reia și actualizează ideile din al doilea *Faust* goethean, le furnizează un conținut mult mai arzător, care țintuiește la stîlpul răspunderilor istorice regi, împărați, magnați, specialiști îmbătați de puterea lor, generali și junkeri amatori de aventura sportivă a războiului, atîta cît se pot folosi de trupe ca de cîini de vînătoare sacrificați în vederea prăzii. Aventura tehnico-romantică a elitelor germane duce la distrugere, la moarte, la tăcerea finală. Marea operă a lui Kraus, pe de o parte, luptă, cu sarcasm polemic, împotriva celor mai zgomotoase și găunoase manifes-

tări de atunci — presa, teatrul, cultura — ajungînd pînă la a descrie tipurile umane și a scoate în evidență în mod impresionant grozăvia realității la care duc: războiul, distrugerea. Pe de altă parte, descrie liric fericirea pe care ar putea-o aduce existența, binele care este inerent naturii. Forma și versul sînt reliefate, fluide, dispun de un limbaj care alternează ritmuri intenționat dialectale cu expresii de un clasicism pur, de nuanță goetheană.

În *Antigona* lui Hasenclever, reprezentată în timpul războiului și sub coșmarul cenzurii, mitul servește la disimularea intențiilor, la exprimarea simbolică, învăluită, a revoltelor morale și a tensiunilor sufletești de atunci. Drama cu cea mai amplă respirație și într-un anumit sens de însemnătate hotărîtoare, este *Stirpea* lui V o n U n r u h, pentru care, *Înainte de hotărîre* servește oarecum de prolog. Von Unruh era junker și ofițer de carieră. Primele lui piese trataseră teme eroice după modelul lui *Prinz von Homburg* de Kleist, pe linia moralei kantiene și schileriene. Războiul i-a schimbat concepția, ducîndu-l la manifestări radicale de pacifism, democrație și umanitarism. S-a situat pe un plan simbolist, dar cu sinceritate, ca o consecință firească a grelelor experiențe făcute, ca reflex al unei suferințe fizice și spirituale trăită pînă în străfunduri în groaznicele tranșee de la Verdun și de pe Somme.

Războiul merge mult mai departe decît ar fi dorit-o promotorii lui. Domnește acum povara morții, care invadează, oprimă, înăbușe. Moartea vrută de oameni, masacrul unde se ivește treptat nevoia de fraternitate care îi leagă și îi face să înainteze pe drumul greu al vieții. Libertatea duce la fraternitate, la solidaritatea oamenilor, care astfel are un sens cu totul nou, mai concret decît cel creștin. După revolta lui Hasenclever și a lui Sorge, drama expresionistă a lui Von Unruh s-a îmbogățit prin tragica experiență a războiului cu noi prevestiri, cu semnificații dense de viață și de gîndire. Personajele sale sînt expresie pură de sentimente, întruchiparea lor abstractă și totuși autentică. Nu mai contează ca oameni, ci pentru ceea ce există comun în oameni, pentru dorința lor înăbușită. După masacru, ură, dezonoare. Von Unruh

vrea să regăsească pacea și iubirea. Nădăjduiește, dar zadarnic. Versurile lui sînt pline de elan, dezvăluie cele mai agitate și răvășite stări sufletești ale epocii. Au o mișcare grandioasă și solemnă. Mama, copiii, conducătorii, soldații, personaje ale dramei, trăiesc și mor în voia evenimentelor și a forțelor obscure care domină istoria, victime care în lenta lor scufundare încearcă să mai ridice capul din valuri înainte de a muri, ca să reveleze într-un strigăt (*schrei*) final adevărurile deprimante la care au ajuns.

În *Bătălie navală* personajele — șapte marinari închiși în turela unui cuirasat în timpul luptei navale din strîmtoarea Skagerrak — ne apar ca victime morale, pe lîngă faptul că sînt și carne de tun. Cei șapte marinari cercetează pe rînd și adîncesc în disputa lor cauza războiului. Raționamentul i-ar duce la rebeliune, dar faptele care năvălesc o dată cu fumul bătăliei, cu exploziile, cu urletele de moarte și de victorie auîntîietate, trezesc o beție de nestăpînit. Beția acțiunii, a sîngelui, a morții: beție teutonică. Reinhardt Goering a descris-o pentru a o stigmatiza: dar cum ai putea să nu cedezi sugestiei sale? Versurile au o structură solidă, realitatea e privită cu ochi ironic și aspru, acțiunea de ansamblu este liniară iar conflictul dintre diferitele opinii ale marinarilor în timpul luptei, bine determinat. Întrebările rămîn fără răspuns și ei continuă să lupte.

Ce propun în realitate acești autori pentru ca spectatorul și în general germanul să-și revină din grava rătăcire care, așa cum o dovedește opera lor, îl cuprinde tot mai mult și îl face să șovăie? Este ca o rană deschisă căreia nu i se găsește leacul. Nici o soluție, fie de nouă ordine, fie anarhică, nu izbutește să devină instrument concret. Literatura și teatrul care au urmat după expresionism constituie de fapt în ansamblu, un regres, exacerbindu-l ca document istoric sau în mod sentimental. Una din caracteristicile atinse de teatrul expresionist, și care îl situează în prima linie a teatrului european, era echilibrul realizat între limbaj, stil și formă, și tehnica teatrală, între exigențele lecturii și cele ale scenei. Acest echilibru nu este, firește, menținut întotdeauna. Kaiser, după cum s-a spus, cedează sugestiilor scenei. Korn-

feld, Kokoschka par să urmărească năluci suscitade de narcisism. Poemele dramatice ale sculptorului Ernest Barlach se înalță în zonele pure ale spiritului.

După cum era logic, experiențele negative — revolta sterilă împotriva lumii burgheze, urmările războiului — lăsau un sentiment justificat de ranchiună și răzbunare. Se recurge atunci la un nou mit, care găsește o corespondență directă în cronică și istoria acelor ani: revoluția, capabilă să răstoarne, să purifice. Deci, la palingeneză și, în fond, la speranță. Dar revoluția nu putea rămâne, ca la scriitorii și teatrul expresionist, un mit abstract, un fel de paradis rîvnit cu credință, fără a fi privit ca un obiectiv bine determinat și bine definit. Fiecare își făcea o imagine despre ea. La revoluționarii Toller, Becher, Rubiner, Leonhardt, expresionismul trăiește pentru ultima oară.

E r n s t T o l l e r a fost în 1918, la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, membru al guvernului revoluționar din Bavaria: de aici s-a ales cu cinci ani de închisoare militară, și cu un șoc lăuntric care i-a caracterizat fiecare pas, pînă l-a dus la sinucidere, în 1939, la New York, unde se exilase după triumful nazismului.

Transformarea zugrăvește drama unui sculptor care, după ce a cunoscut într-o expediție colonială grozăviile războiului, sparge statuia patriei victorioase. *Maschinenstürmer* (Distrugătorii de mașini, 1920) prezintă conflictele grave care s-au petrecut în sînul proletariatului englez la sfîrșitul secolului al XVIII-lea din cauza agravării situației sale după introducerea mașinilor. *Masse-Mensch* (Omul-masă, 1921): o epopee a luptelor politice duse de proletariat și a crizelor lor, conflictul dintre individ și grup, dintre masă și conducător. *Hinkemann* (Mutilat, 1922): tragedia unui om care și-a pierdut virilitatea în război (poporul german însuși în impotența lui). *Hoplă, wir leben!* (Hei-rup, trăim!, 1926): povestea unui fost combatant în război care, la ieșirea din închisoare, găsește societatea schimbată și pe fostul tovarăș de idealuri revoluționare ajuns pe culmile puterii burgheze. Ultima dramă a lui Toller, *Pastor Hall* (Pastorul

Hall, 1938) a fost ultimul mesaj: de pacificare și înfrățire, opunându-se strigătului de război nazist. Drame compuse și reprezentate într-un interval scurt de timp, când în Europa de după război se invoca pretutindeni revoluția (după ce se afirmase cea sovietică, cu adâncile transformări realizate). Revoluții de orice fel, adesea sîngeros contrastante (fasciștii își însușeau și ei acest cuvînt magic). Toller analizează și propune diferitele acțiuni posibile ale unei mișcări revoluționare (referindu-se, firește, la o revoluție alimentată de forțele muncitorești). Prezintă cerințele lor, caută să răspundă la semnele de întrebare, la frămîntările lor: reacțiile necugetate ale maselor, conflictele între individ și masă, trădarea căpeteniilor. Sînt conflictele tragice — în privința cărora el avea o experiență directă — ivite în numeroasele mișcări revoluționare, înăbușite în sînge, ratate în intențiile lor. Inevitabilele conflicte dintre aspirații și firea omului.

Lipsa de maturitate a claselor, greșelile conducătorilor, împrejurările istorice nefavorabile au constituit motivele pentru care acea epocă de după război n-a văzut realizîndu-se palingeneza așteptată pretutindeni. Revoluția sovietică a rămas atunci închisă în granițele ei, exemplu susceptibil de vaste chiar dacă nu imediate extinderi. Revoluțiile ratate sau trădate au avut ca urmare instaurarea regimurilor fasciste. Desigur, dacă ar mai fi trăit Karl Liebknecht și Roza Luxemburg, s-ar fi format curînd în Germania o altă mișcare comunistă puternică — alături de cea sovietică — născîndu-se între ele o dialectică utilă, nazismul n-ar fi putut să se afirme, iar experiențele revoluționare ar fi putut deveni multiple. Dar aceasta nu s-a întîmplat și din cauza incapacității poporului german și a claselor lui politice avansate de a susține atunci o conștiință politică clară, de a-și asuma rolul conducător, adică de a ridica din sînul ei o clasă conducătoare. Piesele lui Toller arată deschis drama unei situații istorice: o prezintă într-o frescă amplă și veridică, în linii simple, cu tragice întîmplări cotidiene de-a lungul anilor; muncitorii și conducătorii sînt personaje vii ale tragediei.

Acțiunea revoluționară a lui Spartakusbund¹ și a primului V.K.P.D. (Partidul popular comunist german) a constituit un șir de revolte fragmentare și violente, o îndârjire sumbră de a parcurge un drum fără ieșire. Toller credea în revoluție ca într-un eveniment excepțional de pur al umanității. Socotea că menirea ei cea mai de seamă era aceea de a suprima ura și violența, de a răspîndi iubirea; pentru ca la iubire să i se răspundă, mai curînd sau mai tîrziu, doar cu iubire. Trebuia executat un grup din gărzile albe. Toller a încercat să se opună. Cînd a venit reacțiunea și mișcarea a fost înăbușită, Toller, condamnat la cîțiva ani de temniță grea (« șase pași încoace/șase pași încolo/fără rost/fără rost »), a simțit că își pierde credința, fără a-și da seama de riscul provocat de slăbiciunea lui. Cei mai periculoși mureau, nu se știe cum, în închisoare:

« *Un prieten muri peste noapte
Singur.*

De gratii-avu parte să-i facă priveghiul.

Iată vine și toamna.

Ne arde, ne arde o cruntă durere.

Părăsiți ».

Între timp, între anii 1922 și 1925, expresionismul ajunsese la modă. Își făcea apariția în filmul mut cu *Cabinetul Doctorului Caligari* de Wiene, și *Vampirul* de Murnau. Era popularizat în romane ca *Golem*, iar printr-o serie de produse minore, pătrundea în cabarete (unde îl întîlnise René Grevel și îl clasificase în *Êtes-vous fous?*), în limbaj, în obiceiuri, în saloane, în costume, acum cînd nu mai avea nici o rațiune de existență. Germania de atunci ducea o viață febrilă și foarte agitată: procesiuni, demonstrații, împușcături, incendii, cîntece. Este cuprinsă de delir, iar poporul, aruncîndu-se asupra unui zid prea înalt și prea tare se zbate în gol într-o frenetică agitație cu contorsiuni și convulsii care duc

¹ Liga « Spartacus », denumirea grupului marxist-leninist din social-democrația germană, constituit în 1916 din inițiativa lui Karl Liebknecht și Roza Luxemburg

la agonie. Foarte curînd nazismul avea să-i paralizeze cu sînge rece mișcările dezordonate și răzlețe împotriva obstacolului care se opunea libertății lui viitoare, și să aducă o liniște de moarte.

Bronnen era pe atunci în plină activitate. Mai întii expresionist și pe urmă neorealist cu excesele ambelor curente, a tratat cu mult talent dar și cu totală indiferență toate temele epocii. Lupta dintre generații în *Paricid* (care are de altfel o remarcabilă forță dramatică), tulburările psihice ale pubertății în *Geburt der Jugend* (Nașterea tinereții, 1920), problema socială în drama *Anarhie în Sillian* (Anarhie în Sillian, 1924), și în *Ostpolzug* (Expediție la Polul-Est, 1925) — care este opera cea mai gîndită.

Toller rămăsese neascultat. Așa cum Wedekind pornise de la locuințele mizere ale micii burghezii bavareze, Toller se întorcea spre păcătoasele locuințe întunecoase și umede ale muncitorului berlinez. Mica burghezie a lui Wedekind și proletariatul lui Toller încercaseră rînd pe rînd să se ridice și să-și exprime deschis aspirația spre o altă viață și o altă umanitate: dar intențiile lor fuseseră treptat înăbușite și trădate, doborîte și subjugate de păturile conducătoare, de situația istorică, de însăși sterilitatea lor. Lungul drum străbătut în decurs de treizeci de ani de la Wedekind la Toller atestă încercarea de a trasa unele linii conducătoare, de a îndemna la pași hotărîtori. Cînd realitatea nu este suficientă, se recurge la imagini mitice, la legi pe care imaginația le poate făuri după realitate: iar cînd acestea sînt depășite de urgența nevoilor de fiecare zi, se revine la descrierea în termeni direcți a zbuciumului cotidian. Teatrul expresionist rămîne unul dintre fenomenele cele mai simptomatice ale epocii. Ajută la clarificarea stării obiective de fapt în care s-a aflat Germania și contribuie la scoaterea în lumină a cauzelor mai mult sau mai puțin depărtate care au dus la ultimul război, a comportării avute în timpul lui de poporul german. Chiar și dincolo de epoca și de lumea sa, are un aspect revelator.

Temele expresionismului au fost reluate, puse în contact cu realitatea cotidiană, verificate într-un

anumit sens de *Neue-Sachlichkeit* (neoobiectivism). Motivele de nemulțumire și de rebeliune erau transpuse pe un ton ziaristic, aparent detașat, și totodată mai ușor asimilabil pentru public.

Dintre dramele lui **Ferdinand Bruckner** (1891—1958), care trec de la o lume la alta, după interese de reportaj ziaristic, *Krankheit der Jugend* (Boala tinereții, 1926) a avut mai mult succes. Bruckner surprinde frământările epocii și le transpune pe scenă cu o tehnică sagace, sobră și agresivă. *Die Kreatur* (Creatura, 1930), *Die Rassen* (Rasele, 1933) constituie și ele mărturii nu lipsite de semnificație, care ilustrează crizele și neliniștile acelor ani. Dramatismul devine obsedant. Personajele renunță să se mai răzvrătească. Denunțarea este întoarsă împotriva lor înseși.

Fritz Hochwälder face parte din generația următoare. Piesa lui, *Heilige Experiment* (Experiență sfântă, 1942) abordează raporturile dintre credința umană și condițiile istoriei sale, cu o orientare pe care o crede pozitivă, cu ajutorul unui episod original: coloniile întemeiate de iezuiți în Paraguay la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

În anii care au precedat triumful nazismului, **Walter von Wagenheim** a creat reviste cu fond spiritual satirico-politic. **Friedrich Wolf** a ilustrat, într-o serie de piese oneste cu fond istoric sau cu caracter hotărât polemic, mișcările sociale și evenimentele germane, cu un realism solid și tradițional. Așa cum mișcarea romantică germană a continuat vreme de mai bine de un secol (pînă la suprarealism și mai departe) să inspire reluări și dezvoltări, tot așa teatrul expresionist — firește pe un teren mult mai restrîns — continuă să creeze agitații, să stimuleze tendințe și imaginații.

Influențele expresionismului s-au extins în afara Germaniei: le găsim la **Michel de Ghelderode**, apoi în lucrările de tinerețe ale lui **Spender**, **Auden**, **Isherwood**, **Day Lewis**; urmele sale se întîlnesc pînă și pe **Broadway**, la **Elmer Rice** și la **John Howard Lawson**. Firele lui sînt reluate, deși fără vlagă, în Germania occidentală, după al doilea război. Dar termenii și impulsurile expresionismului se regă-

sesc direct, traduse într-o manieră mai plăcută pentru public (cum se întâmplă de obicei după treizeci de ani) în opera teatrală a elvețianului *Friedrich Dürrenmatt* (n. 1921), care a ajuns în ultimii ani la o vastă notorietate mulțumită succeselor internaționale obținute cu *Die Ehe des Herr Mississippi* (Căsătoria domnului Mississippi, 1952) și *Der Besuch der Alten Dame* (Vizita bătrânei doamne, 1955). În compozițiile lui Dürrenmatt se simte prezența lui Wedekind și a lui Kaiser: cel dintâi cu umorul și morala, cel de al doilea cu structura și imaginația scenică. Scriitorii elvețieni de limbă germană trăiesc în aria culturală germană (iar cei de limbă franceză în aria franceză) dar suferă influențele culturilor învecinate, producându-se cele mai originale altoiri. La Dürrenmatt găsim anumite accente bulevardiere, care servesc drept reactivi pentru sedimentele germane, făcându-le să se bucure de o largă acceptare, chiar și din partea spectatorilor tradițional refractari la produsele expresionismului. De fapt, la Dürrenmatt materia originală este redusă; el recurge la un sincretism abil, care are avantajul unei teatralități sigure, iar din experiențele culturale asimilate scoate teme de spectacol. Maniera poate, ba chiar trebuie, să pară originală și derutantă, și așa și este de fapt, în comparație cu repertoriul mijlociu, dar tocmai pentru că face mijlociu și plăcut produsul original și artistic.

Căsătoria domnului Mississippi derivă clar din *Castelul Wetterstein* de Wedekind, în ceea ce privește tematica și un anumit cinism ingenuu de care e străbătută piesa. Prin ambianța și prin evocările pline de fantezie se leagă direct de Kaiser (care era foarte cunoscut în Elveția, unde și-a petrecut ultimii ani). Firește nu lipsesc referirile la actualitate. Revoluționarul de profesie este redat după obișnuitul clișeu, agrementat însă cu nuanțe de umor. Tema adulterului se complică aici cu delictе și aventuri politice, care o scutură de praf și o fac atrăgătoare. Caracterele, al văduvei, al procurorului, al ministrului, al revoluționarului, sînt înprospătate printr-o grafie sigură și incisivă, care le apropie de tip, fără a cădea în abstracțiuni și simbolisme.

Arhitectura teatrală este elaborată cu o anumită finețe: și, firește, denotă un artificiu voit.

Piesa a avut ecou și succese în țările de limbă germană, cum era și firesc. *Vizita bătrânei doamne* a circulat în schimb în toată lumea. Calitatea cu adevărat personală și autentică a lui Dürrenmatt este poate genul lui de umor, înțepător, amar, dar totodată destul de bogat în *esprit*, suficient de frivol și amabil, *mittel-european* în sensul clasic al cuvîntului, dar fără nostalgii și duiosii. *Vizita bătrânei doamne* se inspiră, în privința personajelor, a situațiilor, a antrenamentelor procedee de vodevil, din unele comedii ale lui Georg Kaiser și amintește prin mecanism de *Foamea* lui Bontempelli. La Kaiser și la Bontempelli, intenția demonstrativă și moralistă avea oarecum întiietate. Dürrenmatt însă cultivă direct gustul pentru revistele ilustrate, curiozitatea pe care omul obișnuit o nutrește pentru regii și reginele de astăzi — posesorii unor mari averi — și pentru amănuntele neobișnuite ale vieții acestora, consecință a puterii lor care se dovedește aproape nelimitată.

Clara se întoarce la Gullen, o mică localitate de unde a fost gonită în mod infam cu o jumătate de secol înainte. *Vizita ei* are un singur scop: să se răzbune pe primul amant, care a trădat-o și a părăsit-o, împingînd-o de fapt pe calea prostituției. Cere capul lui și oferă în schimb concetățenilor o treime din uriașa ei avere, care le va fi împărțită egal, așa încît toți să poată duce o viață îmbelșugată. La început se lovește de un refuz net, care invocă motive de umanitate și moralitate. Dar foarte curînd se lasă cu toții convinși și omul este sacrificat pentru noul vițel de aur.

Sensul parabolei este destul de clar, ba chiar evident. Evocarea vieții, a personajelor, a lumii din micul orașel este făcută de Dürrenmatt cu finețe și gust. Miliardara și lumea care o înconjură lasă loc imaginației și plăcerii unei reprezentări paradoxale, care nu este lipsită de invenții fericite și amuzante din punct de vedere scenic, dar care în ultimă analiză are doar valoare de contrast cu viața din Gullen și de exprimare simbolică a posibilităților îngăduite

unui simplu muritor, cu condiția să fie miliardar. Adevăratul *tour de force* al spectacolului (despre aceasta e vorba în primul rînd) stă în a face pe deplin credibilă o întîmplare privită, de fapt, simbolic. Intenția e expresionistă.

Ca și Dürrenmatt, elvețianul Max Frisch (n. 1911) se inspiră cu deosebită dezinvoltură în piesele sale din cele mai felurite izvoare (doar din cadrul culturii mai recente), pentru a se prezenta înzestrat cu un considerabil substrat ideologic. Dar «pasiunea pentru geometrie» îi aparține în întregime, fiind poate o caracteristică provenită din profesia lui de arhitect. Aranjează, îmbină, organizează în mod eclectic ecourile, într-o parabolă asemănătoare sub toate aspectele cu o teoremă. Personaje adevărate nu există decît în funcție de o categorie demonstrativă. Cu atît mai puțin psihologii, ambiante, obiceiuri. Totul este un joc de reminiscențe, un șah dialectic, cu situații și deznodăminte care trebuie neapărat să ducă la o încheiere previzibilă. Calitățile lui Frisch se rezumă la o conversație spirituală și degajată, la un stil demonstrativ destul de abil, unde lirismul și umorul se temperează și se alternează, mascînd împrumuturile literare.

Ce poate spune nou spectatorului *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (Don Juan sau pasiunea pentru geometrie, 1953)? Frisch recurge la un scenariu decorativ, unde Don Juan se joacă în mod deliberat cu ideea iubirii, urmărind-o cu luciditatea unei analize matematice. Nu degeaba limpezimea și puritatea geometriei constituie pasiunea lui declarată. Don Juan vrea să se sustragă cu orice preț atracției pe care o exercită asupra celuilalt sex, și care îi repugnă în sine (în spirituala prefață obligatorie, Frisch neagă cuplul, neagă că un sex s-ar putea uni cu celălalt, în schimb susține că un individ aspiră în mod fatal și mai presus de orice să le aibă pe amîndouă în sine). Construiește celebrul ospăț pregătind o statuie automată și o trapă scenică pentru coborîrea în infern.

Biedermann und die Brandstifter (Biedermann și incendiarii, 1952) are ca subtitlu «comedie didactică fără învățătură». Mărturisește că are legături directe cu

Lehrstücke ale lui Brecht. Diferența esențială stă în faptul că în ea acționează personaje tipice ale burgheziei, supuse unui sarcasm blajin. Incendiatorii se răspîndesc prin oraș. Biedermann nu se preocupă de ei, nu vrea să se preocupe, ba chiar tinde să-i scuze, cade la înțelegere cu ei, îi poștește la masă, le procură pînă și chibrituri pentru incendii. « Destinul s-a transformat în stupiditate » zice corul; și gazometrele explodează unul după altul. Astfel, Biedermann devine victima lașității sale, a incapacității de a reacționa, a purtării sale conciliante, a compromisului și inconștienței. Cine sînt oare acești incendiarii? Nu se știe bine și, de altfel, n-are prea mare importanță.

Ceea ce interesează este evoluția scenică aranjată cu abilitate de maestru, care prezintă cedarea treptată a lui Biedermann și alunecarea lui spre catastrofa finală. Interesează analiza pregnantă a psihologiei burgheze — în special a burgheziei elvețiene înclinată să simuleze o siguranță pe care nu o are — în reacțiile ei cotidiene, cu prejudecățile și slăbiciunile ei. Referindu-se la o lume reală, care de altfel este chiar a lui, de la Zürich, Frisch dă dovadă de un umor în aparență vesel, în realitate coroziv și denigrant. Comedia este dinamizată de o serie de invenții scenice ingenioase, în care au rol destul de mare, drept contrapunct ironic, cîntecele corului și elanurile corifeului. Legătura directă cu o lume al cărei exponent este, dă de data aceasta piesei lui Frisch o putere de convingere care nu se sprijină numai pe resursele construcției dramatice. *Biedermann și incendiarii* constituie dovada sa cea mai sinceră, tocmai pentru că este atît de elvețiană, atît de precisă în redarea unei lumi fără idealuri și fără probleme — ce fel de frămîntări ar putea nutri din moment ce s-a îngropat într-un conservatorism definitiv? — cum este aceea a burgheziei elvețiene.

Bunătatea în sine duce la secătuirea spirituală, întocmai ca și mizeria, firește însă fără îndreptățirile ei. Aceasta e farsa într-un act, tot de Frisch, *Die grosse Wut des Philipp Hotz* (Marea furie a lui Philipp Hotz, 1958) care printr-o factură nouă, am zice radiofonică, se întoarce la tema adulterului și a

păcii în familie, tipică pentru vodevil, prezentînd-o pînă la urmă drept pretext de moralitate.

În *Andorra* (1961), unde Frisch a pus poate cea mai mare rîvnă, îl regăsim pe Brecht din *Capete rotunde și capete ascuțite* — o parabolă antinazistă din 1935 care n-a avut mult succes — și pe Adamov din *Tous contre tous*. Adică persecuția rasială situată într-o țară imaginară.

Acțiunea este foarte vie, animată de numeroase lovituri de teatru, unele personaje au o consistență poetică, ce atrage și cucerește publicul. Max Frisch a transpus alegoriile destul de dure și amare ale lui Brecht și Adamov într-o melodramă patetică aptă să emoționeze și să pasioneze pe naivii cu înclinații pentru anumite teme și anumite experiențe tragice. Romanescul *à la Sardou* are șanse mari și multă priză, dacă găsește interpreți potriviți pentru un public sensibil la dramele istoriei umane.

OPERA LUI BRECHT

Ceea ce face din Bertolt Brecht — poet, dramaturg, prozator, gînditor — o figură eminentă, am zice simbolică, și nu numai în cadrul strict teatral, este faptul de a fi gîndit și realizat o nouă formă de reprezentare a lumii, îmbinată cu o nouă și clară orientare etică. El este un îndrumător al conștiinței, și însăși drama interioară trăită și suferită de el de-a lungul a treizeci de ani, poate cei mai frămîntați ai patriei sale, servește la clarificarea dramei care a zguduit profund o mare parte din intelectualitatea europeană. Prin opera lui Brecht se reliefează limpede această dramă și învățătura ei pozitivă.

Primele piese și primele poezii ale lui Brecht apar în climatul Germaniei de după primul război: impregnate de decepții, amărăciuni, lacrimi și revoltă, datorate înfrîngerii suferite în încercarea de a elibera națiunea de moștenirea militaristă și imperialistă. Brecht este încă de atunci pornit să se desprindă de avangardismele formale expresioniste, de sim-

bologia lor adesea emfatică și exacerbată. Limbajul lui adoptă intonații voit vulgare și populare; cu atitudini cinice, demască patosul intim. Dar nu poate înăbuși acel *schrei* care mai pornise cu *Woyzeck* de Büchner și care la el se prelungește și mai dureros, în acuzarea lui realistă. Încă de atunci Brecht se inspiră din revoluția spartachistă a Rozei Luxemburg și a lui Karl Liebknecht, dar pentru a-i comemora cu mîhnire eșecul, pentru a condamna în numele ei lumea acelei epoci, în care trăiește fără speranțe, și care a văzut dispărînd o dată cu ei un punct hotărîtor de orientare ideologică. Pînă cînd găsește în principiile materialismului dialectic și ale materialismului istoric bazele necesare pentru a merge înainte către o societate nouă și purificată. Atunci începe să propage prin piesele sale normele, etica prin care să se transpună în fapt aceste principii, făcîndu-le eficace: dă marxismului un suflet și o morală prin descrierile luptelor sale frămîntate și ale militanților săi. O fază lucidă pînă la schematism, edificatoare, cu personaje atît de coerente încît dobîndesc o statură eroică. Victoria dictaturii fasciste îl face să găsească aceste baze insuficiente și uneori insensibile la noua realitate istorică. În peregrinările sale din timpul exilului, ajunge și în U.R.S.S., dar nu stă acolo decît scurtă vreme; și în S.U.A., unde va rămîne o lungă perioadă. În marile piese din timpul exilului — care frizează epopeea — nu reneagă marxismul, dar nu se limitează la a-l considera unica resursă de meditație. Îl contopește cu marea frămîntare istorică și filozofică a omenirii, îl integrează într-o gîndire vastă, care trasează menirea epică a omului conform învățăturilor luate din numeroase experiențe — fiindu-i prezente în mod special acelea ale înțelepciunii orientale, ale lui Confucius, ale lui Lao Tzî — astfel încît opera sa este inspirată, în poezii și în piese, din tot ce a produs și produce omenirea mai înalt, în sînul marilor mișcări ale spiritului și gîndirii, în complexul ei travaliu istoric. Brecht le indică sensul prin simple întîmplări omenesti, construiește alegorii edificatoare, parabole care să-l îndrumeze pe om în alternativele lui actuale, în hotărîrile și opțiunile lui necesare.

Din 1948 și pînă la moarte Brecht trăiește în Berlinul de Est și dă viață aceluia exemplar ansamblu artistic numit «Berliner Ensemble». În acest cadru, munca lui de realizare teatrală este bogată în rezultate și oferă un punct clar de referință în mișcarea teatrală de după ultimul război. Activitatea lui creatoare — atîta cît se cunoaște din ea — este mai redusă, și în puținele ei manifestări (un grup de poezii, o dramă inspirată din zilele Comunei) cedează cîteodată unor exigențe imediate, climatului politic care-l înconjoară. Se bucură de onoruri, faimă, recunoaștere, cu toate că piesele lui cele mai bune nu sînt încă răspîndite în Uniunea Sovietică, și chiar în Germania răsăriteană sînt considerate depășite, prea puțin în armonie cu postulatele oficiale.

Formularea unei judecăți exhaustive asupra acestei opere întîmpină un obstacol fundamental. În privința producției dramatice, nu se poate face o analiză critică serioasă decît pe baza unor reprezentații cu caracter adecvat. O operă teatrală nu-și relevă adevărata natură decît pe scenă. Cu atît mai mult lucrările lui Brecht, care, dată fiind alcătuirea lor, am zice, tehnică, sînt construite pentru scenă și nicidecum pentru lectură. Realizarea lor scenică are în cazul de față atîta importanță încît Brecht, după ce le-a dirijat reprezentarea, a ținut să ofere «modelul de regie» (*Modellbücher*), consemnîndu-și strădaniile în scris. Așadar, o expunere generală asupra pieselor lui și verificată în mod critic nu este deocamdată posibilă. Se poate totuși constata că intențiile sale și ampla reformă propusă de el par să-i depășească uneori posibilitățile creatoare și de reprezentare: după cum orizonturile formulate teoretic de el se extind dincolo de operele sale, și sînt menite să aibă o largă influență; ele trebuie socotite dincolo de limitele atinse de el, drept instrumentul unor posibilități care le depășesc pe ale lui. Noi am fi vrut ca Brecht să ne ofere drama poporului său; am fi vrut să înțelegem, cu ajutorul pieselor sale, natura evenimentelor atît de tragice și încă atît de prezente prin consecințele lor. El preferă însă, ca și Goethe și Schiller — dar în alte epoci — să se exprime prin intermediul mitului, al legendei. Dar

și în cadrul paradigmei și alegoriei subiectului mitizat, bogăția, seva gândirii sale, este atât de îmbelșugată încît, compensînd schema și structura, izbutește să creeze ființe în care pasiunea și speranța lui devin viață, în care durerea născută din conflictele istorice ajunge semn de revoltă. Sarcina era foarte vastă, dar forțele nu întotdeauna suficiente: Brecht însuși a afirmat-o.

În fața personajelor din lumea lui reală — în rarele cazuri cînd le abordează, de pildă în *Furcht und Elend des dritten Reiches* (Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich, 1940) — se simte stînjenit. Menirea lui ar fi putut să fie mai importantă tocmai în privința celor petrecute în timpul și în țara lui, lucruri despre care a lăsat totuși un ecou atât de direct, fățiș, tragic, în poezii. Limitele sale dau de altfel impresia unui orizont nou, pe care nu-l putea îmbrățișa decît în parte, pe care mai trebuia să-l exploreze: al unei vitalități esențiale pentru dezbateră conștiințelor, chiar și în viitor.

Născut la Augsburg în 1898, Brecht, încă adolescent, este chemat sub arme și, fiind înscris la facultatea de medicină, înrolat ca infirmier. Amintirile din război și din perioada de după război îl impresionează puternic și, sub influența lor, compune primele balade, publicate mai tîrziu sub titlul *Hauspostille* (Breviar domestic), și primele piese, *Baal* (1919) și *Trommeln in der Nacht* (Tobe în noapte, 1922). Personalitatea creatoare se manifestă încă de la început în toată deplinătatea ei lăuntrică, cu dragostea ei de viață (și de parodie). Influențele sînt numeroase și, ca totdeauna la Brecht, fățișe, uneori modificate în chip comic. Așa erau de fapt și la expresioniști, fiind în mare parte aceleași, preluate cu elan liric, cu un umor negru sarcastic, agresiv, cu sens de luptă și de eliberare: de pildă Georg Büchner și Arthur Rimbaud. Brecht se identifică chiar cu Rimbaud, reprezentînd în *Baal* cedarea totală la febra simțurilor și a existenței, fie și sub un control ironic. În *Tobe în noapte*, Brecht prezintă o mărturie directă a cotiturii istorice petrecute la Berlin în 1919 prin înăbușirea mișcării « Ligii Spartacus » și omorîrea lui Karl Liebknecht și a Rozei

Luxemburg. Cotitură care avea să ducă poporul german și întreaga Europă la rezultate tragice, printr-o serie de consecințe complexe. Eroul lui Brecht întruchipează renunțarea, cu amărăciunea înfrîngerii și intensitatea disperării. Scîrbit de spectacolele josnice la care asistă, nu are tăria să se revolte, în timp ce spartachiștii cad pe baricade. *Im Dickicht der Städte* (În jungla orașelor, 1925) înclină spre mitica Americă (părînd o dezvoltare a speranțelor lui Kafka¹). Raționalismul desfășurării scenice se îmbină cu o atmosferă de mister, lupta crîncenă dintre cei doi protagoniști este însoțită de o tulburare lăuntrică, cu o semnificație din ce în ce mai actuală. Cu timpul, în operele următoare, dincolo de scopurile și miturile enunțate, piesele lui din tinerețe manifestă o sinceritate de confesiune imaginativă, care, după șocul provocat la început, stabilește un contact mai direct, fiind profund solidară cu suferințele și bucuriile spectatorilor. Cu alte cuvinte, amuză, cum voia Brecht, în virtutea atitudinii de sfidare și totodată de sinceritate cu care tînărul autor abordează multicolora complexitate a existenței.

Treptat vor începe, o dată cu succesele practice, adaptările, colaborările cu discipoli și prieteni (dar aceste perioade nu exclud întoarceri și interferențe), cu alte cuvinte, o muncă de înaltă elaborare dramatică. Alege teme și texte din trecut care i se potrivesc mai bine, pentru a le da interpretări cu caracter actual (cum făceau de altfel și tragicii greci). Sau biografii și povestiri pe care să le transforme, depășind cu hotărîre datele lor inițiale. În cadrul acestor limite, Brecht atingea uneori perfecția, iar cîte o dată, ca și la greci, noua idee a mitului are o semnificație edificatoare și orientatoare pentru dezvoltările civilizației actuale.

Traducerea și adaptarea lui *Eduard al II-lea* de Marlowe, făcută de Brecht în 1924, a avut atunci o semnificație pozitivă, întrucît urmărea o austeritate și o vigoare dramatică menite să demaște cruzimea raporturilor care se instaurează în cadrul puterii politice (dar astăzi preferăm complexitatea impetuoasă

¹ Este vorba de opera neterminată a acestuia, *America*

a lui Marlowe). Nu încapă îndoială că în această adaptare formularea problemei era nouă și interesantă. De altfel, să nu uităm că încercarea corespundea apariției curentului *Neue-Sachlichkeit* (neobiectivism) rece și imparțial în fața subiectului însuși, și că Feuchtwanger, prozator fecund și captivant, se orienta și el către o fidelitate de documentare care să reacționeze la subiectivismul extrem al expresionismului. Obiceiul de a-și fructifica experiențele prin reelaborări de texte ajunge constant la Brecht (în anul următor devine « dramaturg » la « Deutsches Theater », ocupându-se de repertoriu). În felul acesta a luat idei pentru personaje sau cîntece de la Wedekind și de la Georg Heym.

Drumurile lui Brecht între diferite orizonturi — acela al unei creații pur personale, al reelaborării aprofundate a unor texte dramatice clasice, al inspirației directe dintr-o operă de proză veche sau contemporană, în sfîrșit, acela în care colaboratorul ales are un rol însemnat — se întretaie în diferite chipuri, alternîndu-se. Îi creează o a doua natură, o artă de reflex, care paralizează imaginația cînd evoluează în afara structurilor preexistente cărora li se adaptează, mulțumită cărora a dat glas cîntecului său amar. Viziunea marxistă îl face adeseori să vadă mitul sub un aspect care îl lămurește și îl interpretează (aceeași operație fusese făcută de Meyerhold și de Piscator în regiile lor, care reconsiderau în adîncime textul original fie printr-un veșmînt scenic revelator, fie prin adevărate elemente interpolate și catalizatoare). Cînd Brecht lucrează direct, nodul se desface anevoie.

Dreigroschenoper (Opera de trei parale, 1928), dacă se face abstracție de muzica lui Kurt Weill și de versurile acerbe și scăpărătoare compuse de Brecht pe melodiile acestuia, îngreunează originalul, adică *The Beggar's Opera* de John Gay. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Înălțarea și căderea orașului Mahagonny, 1927), făcînd și aici abstracție de poezii (Brecht este în primul rînd poet), cade într-un alegorism ca scop în sine, fiind legat de un cadru generic de film western. *Mann ist Mann* (Un om=un om, 1928), satiră grotescă a colonialismului,

care ajunge la consecințe fantastice și extreme, se inspiră din Kipling privit în transparență; *Der Flug der Lindbergh* (Zborul lui Lindbergh, 1928) care apoi se transformă în *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (Lecția de la Baden, sau importanța de a fi de acord, 1929), furnizează sugestii muzicii și spectacolului. *Der Jasager der Neinsager* (Cel care spune «da» și cel care spune «nu», 1929) se inspiră cu fidelitate din nō-ul japonez, ca formă și conținut. *Die Ausnahme und die Regel* (Excepția și regula, 1930) și *Die Massnahme* (Măsura, 1930) numai ca formă: personajele lor sînt animate de un suflu revoluționar pur, de un nou sentiment al dreptății. Opțiunile necesare în situația prezentă dezvoltă și transformă morala civilizației europene în sensul comunității și cu referire directă la rezultatul concret al acțiunii, nu numai la intenția ei. Se oferă «linii de conduită», într-o viziune etică nouă, care are marele merit de a se menține constant pe planul vieții și al acțiunii cotidiene, fără a coborî însă la dogmatism sau la precepte.

Die Mutter (Mama, 1932) preia direct celebrul roman al lui Gorki, dîndu-i rigiditate. *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Sfînta Ioana a abatoarelor, 1932) prelucrează o nuvelă de Elizabeth Hauptmann, căreia îi dă suflet și respirație. Interpretarea războiului civil din Spania, în *Die Gewehre der Mutter Carrar* (Puștile Terezei Carrar, 1937), este slabă, lipsită de o experiență reală a evenimentelor. Și mai slab este alegorismul obositor din *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* (Capete ascuțite și capete rotunde, 1936), ca și interpretarea istorică din *Die Horatier und die Kuriatier* (Horații și Curiatii, 1935). *Mutter Courage und ihre Kinder* (Anna Fierling și copiii ei, 1938) se inspiră dintr-un roman de Grimmshausen. *Der Kaukasische Kreidekreis* (Cercul de cretă caucazian, 1945) este compusă după un vechi text chinezesc, dar cu toată libertatea. *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Domnul Puntila și sluga sa Matti, 1948), după *City Lights* (Luminile orașului) de Chaplin și din povestirile scriitoarei finlandeze Hella Wuolijoki. *Der gute Mensch von Sezuan* (Omul cel bun din Siciuan, 1939) și *Leben des Galilei* (Viața lui

Galilei, 1939, a doua versiune din 1947) se sprijină pe un fond istoric și cultural fără a fi însă copleșite, ci extrăgînd humus din el. Toate acestea sînt operele unei maturități depline, libere, celebre, trăită după 1933, în timpul vicisitudinilor exilului (în Franța, Danemarca, Finlanda, U.R.S.S., S.U.A.), care au fost chinuitoare pentru Brecht, dar n-au devenit tragice.

Cînd s-a înapoiat la Berlin în 1948, aducea cu el o serie de piese încă nefinisate. *Das Verhör des Lukullus* (Procesul lui Lucullus, 1940), pe care o va revedea și o va pune în scenă cu intenția de a renova viziunea lui Shakespeare despre Roma, este prea dominată de exemplificări. *Die Gesichte der Simone Machard* (Vedeniile Simonei Machard, 1943) se bazează pe romanul lui Feuchtwanger despre Rezistența franceză și pe reminiscențe din *Ioana d'Arc*. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, 1941) este o puternică parabolă care amintește de filmele clasice cu gangsteri dintre anii '30 și '40. Cu *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (Soldatul Șvejk în al doilea război mondial, 1943) se vede că e greu de mers pe urmele lui Hašek. Ultima piesă pe care o compune și o reprezintă, *Die Tage der Kommune* (Zilele Comunei, 1948) dramatizează cronicile și romanele despre acest eveniment istoric, după criteriile realismului.

A făcut și adaptări mai puțin angajante, pentru activitatea sa de regizor: de pildă, *Ducesa de Amalfi* (după Webster, cu W.H. Auden), *Antigona* de Sofocle, în traducerea lui Hölderlin. Temele contemporane l-au atras ultima oară după triumful nazismului cu *Furcht und Elend des dritten Reiches* (Teroarea și mizeria celui de-al treilea Reich, 1938), unele episoade sînt pline de un adevăr amar (ca acela celebru cu evreica), dar ansamblul nu este destul de încheșat. Brecht a dispus, și ca autor, de o dialectică vitală din punct de vedere scenic, de o viziune oarecum profetică în redarea și orientarea comportării umane în lumina istoriei. A fost îndrăzneț pe plan intelectual cu neîntreruptă consecvență. Nu însă tot așa pe planul creator și imaginativ. A dat înapoi în fața dificultății de a reflecta pe scenă lumea din

care făcea parte, de a oferi o frescă menită să ne lămurească ascensiunea și căderea celui de-al treilea Reich, așa cum făcuse Wedekind cu Germania lui Wilhelm, Kraus cu Austria războiului ce-i va aduce sfârșitul, Toller cu anii revoluției eșuate dintre 1918 și 1920. Dar Brecht a izbutit să ducă la capăt o operă mai desăvârșită, mai vastă, mai lucidă decît a lor; a putut renova menirile activității teatrale.

Vreme de opt ani, de la înapoierea la Berlin și pînă la moarte, în 1957, pe cînd repeta *Viața lui Galilei*, urmează o lungă tăcere, în timpul căreia este ocupat cu conducerea lui « Berliner Ensemble », cu regizări-model pentru piesele sale și cu opere poetice ocazionale. Desigur, s-ar simți nevoia unor explicații, care ar lumina și trecutul. Cercetată dincolo de suprafață, opera lui suscită multe semne de întrebare. Ea nu poate fi înțeleasă și judecată dacă este scoasă din mișcarea istorică și culturală din care face parte, dacă nu e situată printre contemporanii săi și nu este pusă alături de aceea a poeților și dramaturgilor cufundați ca și el într-o epocă plină de frămîntări lăuntrice și de lupte. Fiecare personalitate caută să-i exprime drama: fragmentar, unii mai mult, alții mai puțin. Dar tabloul se naște din ansamblu și acest ansamblu primește în bloc aprobările, dînd loc unei serii de elemente pozitive: prezente la Brecht, ca și la Wedekind, la Toller și Kraus. Existența lui Brecht — prematur curmată — ne apare astăzi bogată în experiențe și opere, în învățături și umanism trăit, avînd un curs amplu a cărui însemnătate nu ne este îngăduit deocamdată să o măsurăm, dar care marchează, incontestabil, o etapă hotărîtoare în istoria teatrului de astăzi. Frămîntarea lui etică — pură în opțiunile ei — se dovedește o mărturie vitală pentru istoria intimă a conștiinței umane din aceste decenii.

De la cercetarea logică și limpede a coordonatelor etice care puteau susține acțiunea revoluționară și revendicările dreptății sau acțiunile științei ori raportul individului cu comunitatea, pe care le efectuase în piesele într-un act denumite *Lehrstücke*, Brecht trece la didacticismul excesiv și exaltant din *Mama*. Experiența din *Sfînta Ioana a abatoarelor*, neașteptat

sondaj al spiritului religios, de o religiozitate care se transferă pe un teren cu mult mai propice expansiunii sale, acela al luptei de clasă, a rămas fără urmări, fără consecințe, aceasta și pentru că, dată fiind cruzimea ei de expunere, nu avea să apară pe scenă pînă după moartea lui.

În 1931 Brecht intentase un proces lui Pabst pentru versiunea cinematografică făcută după *Opera de trei parale*, conferind lucrării doar un sens pitoresc. În același an pregătește un scenariu împreună cu Ernst Ottwalt pentru a exprima în termeni direct cinematografici vederile lui asupra viitorului proletariatului berlinez. Regizor era un tînăr bulgar, Slatan Dudow, de mare talent. *Kühle Wamme* apare tocmai cînd triumfa nazismul, astfel încît filmul nu a rulat niciodată, așa cum n-a fost îngăduit nici un turneu cu *Mama*. Filmul urmărea să fie absolut actual: descrie cu pudoare o sinucidere provocată de creșterea șomajului din cauza marii crize, trece la lirismul corurilor proletare, la vastele întruniri sportive, la o iubire care învinge egoismul bărbatului prevestind bucuriile familiei. În fața dezechilibrului economiei, proletariatul prezintă o perspectivă miraculoasă de vindecare. Nu se simte nici o urmă a valului nazist în creștere. Cu toate cele cîteva faze acute de opoziție între clase sau generații, cu toată prospețimea unor secvențe, simplismul acestui film, chiar dacă e justificat de publicul cinematografului, este deconcertant. Ca și faptul de a vedea salvarea încredințată eugeniei sportive cu naturismul și corurile ei.

Brecht trebuie să fi reflectat adînc în timpul exilului la greșelile sale de perspectivă. Iată-l elaborînd, alături de drame și mici piese ocazionale, reprezentări grandioase ale civilizației umane: mai bine-zis, interpretări, cu ajutorul textelor sau datelor istorice. *Mutter Courage* reia teme și personaje din Grimmelshausen, dîndu-le semnificația evoluției psihologice în timpul ororilor războiului. Vivandiera, trăind cu căruța ei în urma trupelor, ajunge să considere războiul și moartea, care totuși îi răpește treptat copiii, adevărata ei rațiune de existență. Războiul distruge și doboară. Ea trebuie să supraviețu-

iască cu orice preț, să-și apere cu dinții interesele, pentru a scăpa de prăpădul care îi amenință neconținut îndeletnicirea. Brecht descrie transformarea omului, sub efectul acestui fenomen tipic și recurent al civilizației: ciocnirea între popoare. Toate valorile și sentimentele sale sînt răsturnate de furtuna care-l copleșește.

Omul cel bun din Siciuan conturează o nouă viziune morală prin mijlocirea unor legende chineze și a realității din China intrată în sfera capitalismului: o bunătate care se apără tocmai pentru a afirma această valoare și a nu-i vedea anulate efectele. Tînăra Șen-De, binecuvîntată de zei pentru că i-a găzduit cu generozitate sufletească, este silită să-și dedubleze firea pentru a se feri de exploatare, chiar și din partea celui care ar trebui să-i fie atașat prin afecțiune și care dimpotrivă o decepționează. A fost înștiințată de zei că, măcar o zi pe săptămîină, în loc să fie bun, omul trebuie să fie vigilent. Povestea duioasă și ironică, într-o Chină de fantezie, à la Gozzi, ajunge prin durerea, tulburarea, încrederea, speranța eroinei sale, la un apolog fățiș, dar nu mai puțin convingător și substanțial în noutatea și adevărul său. Conturul subtil al figurilor nu împiedică reprezentarea cruzimii egoismelor, amărăciunea unor constatări obiective asupra caracterului omului.

Cercul de cretă caucazian reia, cum mai făcuse și Klabund, subiectul unei comedii chineze, inspirată la rîndul ei dintr-o tradiție populară care s-a reflectat chiar și în *Vechiul Testament*. Brecht o situează în Caucaz, iar în prolog ne prezintă viața de astăzi într-un colhoz caucazian. Femeia din popor, apărîndu-și maternitatea, printre războaie și revoluții, împotriva oricărei samavolnicii, împotriva structurii sociale care o oprimă, întruchipează însuși sufletul popular, care își apără sentimentele firești împotriva abuzurilor arbitrare ale unei anumite epoci și lumi. Printr-o bogată și vie galerie de personaje și un șir de evenimente dramatice și edificatoare, Brecht redă ampla viziune istorică a raporturilor dintre cei puternici și popor, dintre om și soarta lui, dintre om și posibilitățile lui creatoare (prin mijlocirea unei maternități simbolice). Regăsim

aici patrimoniul spiritual pe care-l conține orice odisee. În această mare dramă, Brecht rămîne în primul rînd fidel ființelor create de imaginația lui, bogăției lor interioare, fără a se lăsa stăpînit de schematismele apriorice. Constatăm aici încercarea lui cea mai importantă, precum și cea mai reușită, de a expune o viziune despre lume într-un context istoric, pentru a lumina orizonturile etice. Teatrul însuși își găsește în această piesă cele mai vaste posibilități de exprimare a gândirii: puterea de a lămuri, reflectîndu-le, viața și destinul omului.

Concepția lui Brecht nu este lipsită de o anumită ambiguitate în privința raporturilor pe care le stabilește între scenă și evenimentele politice sau istorice. Punîndu-se în contact direct cu lupta politică legată de idealurile socialiste, în fața lui se ridică probleme și alternative oarecum similare cu acelea pe care le aveau de rezolvat, să spunem, Principele lui Machiavelli sau partidul lui Gramsci.

Viața lui Galilei constituie în această privință o mărturie grăitoare. Învățatul se află în fața alternativei de a rezista cu demnitate Inchiziției, deci de a accepta închisoarea pe viață, renunțînd să-și continue activitatea, sau de a ceda, lucrînd apoi în taină la tratatele sale, care vor îngădui științei să progreseze spre binele oamenilor. În prima versiune, Brecht legitimează atitudinea lui Galilei. În a doua însă, zguduit de răspunderea pe care savanții atomiști o au față de lume, îl condamnă. Nu interesează atît opțiunea deliberată a scriitorului, cît angoasa și povara răspunderii, cît dramaticitatea evident realizată prin parabola destinului uman privit sub aspectul științei, demistificarea eroului schillerian, în favoarea unui caracter cu virtuțile și slăbiciunile lui, care știe să imprime o direcție hotărîtoare desfășurării evenimentelor. Stînjenește pe alocuri intenția pedagogică din *Lehrstücke* (mult mai dezinvoltă și incisivă în piesele într-un act). Neașteptata întorsătură finală dezvăluie dorința de libertate a lui Brecht față de orice putere. Galilei rămîne singurul personaj în care Brecht se reflectă pe sine.

În Statele Unite, a participat la scenarizări pentru societatea «Metro Goldwyn Mayer» și a activat în teatrele universitare, bucurându-se de o largă adeziune printre tinerii intelectuali. Incriminat de «Comisia pentru cercetarea activității anti-americane», a izbutit să eludeze cu abilitate acușările și să se înapoieze în Europa, la Zürich.

Cînd, în ultima perioadă, Brecht se întoarce la lumea actuală, se apropie de vestigiile naturalismului și alegorismului. Dar izbutește adesea să le evite. Trebuie subliniat că, mai mult decît oricare altă creație dramatică, aceea a lui Brecht nu se dezvăluie în toată vigoarea ei interioară decît pe scenă. De pildă, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, care la lectură trezește unele îndoieli, pe scenă izbutește treptat să le risipească. De data aceasta, atît ca stil cît și ca structură dramatică, Brecht s-a inspirat din «cronicile engleze» ale lui Shakespeare. La baza tratării subiectului, Brecht a pus o similitudine: elita fascistă folosește aceleași sisteme și aceleași principii ca o bandă de gangsteri. Pentru a-l înțelege pe Hitler și pe oamenii săi, așa trebuie să ni-i închipuim. Brecht explică limpede acest lucru spectatorilor prin texte proiectate la sfîrșitul fiecărei scene, care expun cronologic ascensiunea lui Hitler. Punctul delicat stă firește în sudura dintre mentalitatea gangsterilor și aceea a naziștilor. Brecht obține cu adevărat victoria scenică atunci cînd spectatorul nu mai vede gangsteri în ficțiunea care evocă orașul Chicago și lumea lui, ci naziști. La acest punct acțiunea devine pasionantă iar personajele dobîndesc statura eroilor negativi shakespearieni. În plus, problema tratată găsește în succesiunea tablourilor un șir de consecvențe logice, care dezvăluie firele conducătoare ale istoriei. La început ai impresia unei simplificări (este neîndoios faptul că Hitler cultiva sincer ideologia lui aberantă: a suprima complet suprastructura pentru a scoate în evidență structura, poate deveni un fapt arbitrar). Cu timpul însă, delictele suscită alte delictes și personajele dobîndesc maiestrate. Realismul își pierde treptat culorile pentru a da loc, dincolo de alegorie, unei schimbări istorice, conturată și lămurită în linii mari cu conflictele și ororile ei.

În *Švejk în al doilea război mondial*, compusă la sfârșitul unei fecunde perioade de creație, în iunie 1943, situația este actuală, iar personajul-cheie este luat ca atare din celebrul roman al lui Hašek. Brecht a profitat de experiența dobândită în 1926, când a lucrat alături de Piscator la adaptarea scenică a acestui roman. Potrivit tendințelor sale, el caută să pună în prostia legendară a lui Švejk ceva mai mult decît un grăunte de înțelepciune, mai ales cînd personajul are de-a face cu cei mari și asupritori. Ideea teatrală care stă la baza piesei dobîndește pe scenă funcționalitate, iar desfășurarea comică ajunge la paroxism. Spectacolul are o priză puternică la public. Cu toate acestea, se simte uneori, sau chiar de multe ori, un anumit schematism și o ieftinătate a efectului comic. Nu degeaba Brecht, cît a trăit, nu s-a ocupat și n-a pus nici pe alții să se ocupe de reprezentarea lucrării (piesele alese de el pentru « Berliner Ensemble » constituie partea cea mai valoroasă și mai desăvîrșită a dramaturgiei sale: cele inedite și reprezentate după moartea lui, nu pot fi comparate cu ele). Atmosfera și felul de a raționa al lui Švejk rămîn aceleași ca și la Hašek. Numai că în locul autorităților cezaro-crăiești (*Kaiserliche-Königliche: ka-ka*, cum le zice Musil), prostia lui Švejk are acum de-a face cu Hitler, cu Gestapoul, cu S.S.-iștii și, în sfârșit, cu campania germană în Rusia, cînd armatele lui von Paulus sînt nimicite la Stalingrad. Pornind de la realitatea cea mai concretă — un birt din Praga cu clienții lui veșnic înfomețați și întîmplările lor caraghioase în lupta cu autoritățile naziste — Brecht se ridică la o reprezentare simbolică, în care puterea lui Hitler și a acoliților săi se ciocnește de prostia aparentă și insinuantă a lui Švejk. Dialogul final dintre Hitler și Švejk, desfășurat în stepă pe un viscol năpraznic, se termină cu scufundarea lui Hitler într-o prăpastie infernală, întocmai ca Don Juan. Brecht se servește de personaj, în loc să-l servească. Totuși, rămîne destul de mult din vigoarea umorului său, din capacitatea lui firească de a da pe față ipocriziile și infamiile. Același umor care, în *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, aruncă o lumină ironică, de comedie, asupra moravurilor contempo-

rane, cu caracter de apolog față de adevărurile cotidiene ale raporturilor dintre clase.

Se pare că multe din textele lui Brecht au rămas încă nepublicate. Pentru a aprofunda figura acestui creator, va fi necesară constituirea treptată a unei perspective istorice. Este adevărat că istoria poate juca, uneori, rolul unui reflex mistificator. Dar este tot atât de adevărat că nu putem face abstracție de ea atunci când trebuie să recapitulăm o evoluție ale cărei momente, privite izolat, rămân lipsite de o explicație satisfăcătoare.

MAIAKOVSKI

Vladimir Maiakovski (1894—1930) este cel mai calificat și consecvent reprezentant al încercării răspândite în toată Europa, de a crea o simbioză între avangarda artistică și avangarda politică revoluționară. Promotorii Revoluției franceze au fost anorați direct în neoclasicism, în nostalgii renașcentiste. La începutul acestui secol, între cele două avangărzi se produce, însă, treptat o apropiere, care imediat după război se transformă adesea în fuziune.

În ajunul primului război mondial, Maiakovski, prin monologul dramatic *Vladimir Maiakovski* (1913) aduse pe scenă expansiunea imaginației sale, adaptînd-o cerințelor teatrale și dînd astfel, cel dintîi, un caracter scenic formelor celor mai libere ale liricii. Este un monolog lung, în care apare la rampă drept protagonist chiar poetul, cercetînd orizonturile ce se deschid în fața spiritului său, evident, cu o doză de ironie. Maiakovski l-a recitat la teatrul «Luna-Park» din Petersburg, în decembrie 1913. În 1918, la cîteva luni după Revoluția din Octombrie, Maiakovski îi predă lui Meyerhold piesa *Misterul buf*, care este pusă în scenă în prima ei versiune și va fi reluată după doi ani într-o versiune definitivă. Sub anumite aspecte, artiștii din alte țări ale Europei, care realizau opere cu intenții revoluționare, aveau

în față un drum mult mai ușor de parcurs. Avangarda formei și avangarda politică găseau un facil teren de înțelegere în cadrul opoziției față de burghezie ca pătură dominantă, deci față de structurile societății. Dată fiind și tendința clasei burgheze de a se renova și de a adopta principii noi ca să poată rămîne la putere, s-a întîmplat adesea să fagociteze avangărzile și să declare opoziția legitimă, răsplătind-o uneori copios, dat fiind caracterul ei inofensiv (a se vedea unele cazuri celebre). Oricum, Vladimir Maiakovski ar fi găsit poate și el o orientare precisă pentru lupta lui, o atitudine sigură. Dar izbucnirea revoluției visate i-a îngreunat într-un fel căutările, sporindu-i răspunderea. În privința liricii nu i-a fost greu să adopte genul epic și să se transforme într-un *agitprop* entuziast și convins, fără a renunța totuși să sondeze spiritele și substratul evenimentelor istorice. Avangarda lui, în ciuda sincerei sale exaltări revoluționare, își croia anevoie un drum care să coincidă cu gusturile și înclinațiile noilor pături conducătoare, ale noilor clase emancipate. Pentru ele era nevoie de o propagandă legată direct de polemica momentului, sau de o divagație care să le distragă de la preocupările zilnice, deci de la subiectele politice. Cînd avangarda refuză să se adreseze publicului burghez căruia i se opune, cu greu găsește drumul către publicul popular, care n-are încredere în ea și care, în prima lui fază de dezvoltare, rîvnește inevitabil la forme artistice consacrate. Astfel, cînd Maiakovski a vrut să abordeze scena, care i se părea calea cea mai directă pentru a ajunge la un public vast, s-a aflat, împreună cu Meyerhold, în situația de a-și putea realiza idealurile, dar nu și de a fi înțeles de cei cărora li se adresa. Pe măsură ce problemele practice ale revoluției în curs deveneau tot mai presante, lui Maiakovski îi era tot mai greu să atragă publicul către limbajul său dramatic, care urmărea să revoluționeze și teatrul. Drumul său artistic, consecvent principiilor sale, a ajuns să intre în conflict cu exigențele spectatorilor. Maiakovski rămîne însă unul din puținii scriitori de avangardă în care revoluția politică și revoluția artistică se întîlnesc efectiv și se contopesc.

Misterul buf, după cum spune subtitlul « reprezentatie epică și comică a epocii noastre », compară revoluția cu potopul. Când apare iarăși soarele, doar proletarii vor fi în stare să pună arca în mișcare. Capitaliștii sînt, firește, descriși ca niște măști grotești. Alegoria este destul de clară. Umorul circulă subteran, în acest gen legat de simbolism, adică între satiră și comic pur, fără excese nici de o parte nici de alta. Prima versiune a fost pusă în scenă de Meyerhold în octombrie 1918 la Petersburg, pentru cea dintîi aniversare a Revoluției. Cea de a doua și definitivă, la Moscova, în 1920, la teatrul condus de Meyerhold. În deceniul premergător războiului mai existaseră în Rusia elaborări teatrale cu substrat pur simbolist. Realismul lui Leonid Andreev (1871—1919) din *Anfisa* (1909) și din *Gîndirea* (1902), care se modifica treptat (după exemplul ibsenian), ajunsese la considerațiile abstracte (oarecum strindberghiene) din *Viața omului* (1907). Andreev aplicase concepțiile celor doi dramaturgi scandinavi la teme și personaje mai plăcute publicului, obținînd, mulțumită unei teatralități viguroase, mari succese pretutindeni, dar voga lui apusese foarte curînd. Aleksandr Blok (1881—1921) prezentase, în schimb, cu *Căruța saltimbancilor* (1907) un spectacol plin de fantezie, unde apăreau măști à la Watteau, exprimînd sentimente nostalgice și inefabile. Maiakovski reia aceste forme și suferă, de asemenea, influența lui Verhaeren din *Zorile*, reprezentată în acea vreme de Meyerhold. În plus, folosește un umor coroziv, provenit, poate, de la Jarry. Dar prima lui piesă este încă prea abstractă în configurarea ei, principiile revoluționare nu dobîndesc un chip propriu, rămînînd prea departe de preocupările și emoțiile reale ale spectatorilor. După zece ani, Maiakovski va compune *Ploșnița* (1929), care rezumă în modul cel mai spiritual și strălucit experiențele lui din statul sovietic, recunoașterea proletariatului drept o conștiință individuală, pe care avea să se întemeieze noul stat.

Descriind peripețiile caraghiosului Prisîpkin, el ironizează slăbiciunile unor proletari, cu o alură de vodevil, antrenantă și lipsită de prejudecăți. Prisîpkin tinde pe nesimțite să alunece spre mica-burghezie,

să-i imite apucăturile, să pătrundă în rîndurile ei, convins că a făcut un pas înainte. Îl vedem căzînd în patima beției, complăcîndu-se în murdărie, alter-nînd indolența cu brutalitatea, cu alte cuvinte, renegînd total valorile, menirea morală a clasei sale. Prezentarea protagonistului este făcută printr-o invenție spirituală. După mulți ani, va fi regăsit, conservat perfect în gheață, omul prezentului cu viciile lui. Noua umanitate care se formase în urma revoluției sovietice privește cu silă și spaimă acest exemplar al unei civilizații defuncte. Maiakovski este și de rîndul acesta preocupat cu hotărîre de viitor. Trăiește pentru un viitor pe care îl visează și pe care ar vrea să-l contureze. Pentru a-l pregăti, îi îndeamnă pe muncitori la o autocritică sinceră, la o existență laborioasă și cinstită care să confere națiunii un aspect nou. Maiakovski își asumă o sarcină didactică. Își propune să transforme conștiințele, contribuind, așa-dar, prin opera sa la victoria revoluției în suflete, după primul pas făcut prin cucerirea puterii. *Ploșnița* duce mai departe marele filon al vodevilului satiric rus, înnoindu-i substanțial tematica și accentele, și dobîndind astfel vitalitate scenică. Nu întîmplător baza piesei este constituită de o autocritică glumeată dar necruțătoare. Ritmul, ingeniozitățile, imaginația îndreptată atît spre prezent cît și spre viitor, printr-o alegorie lucidă a acțiunilor, fac ca piesa să fie în perfectă concordanță cu exigențele erei moderne, cu repercusiunile lăuntrice ale revoluției tehnice și politice.

Maiakovski a încercat să dezvolte acest gen într-o nouă piesă compusă imediat după succesul celei dintîi. S-a cam repetat însă, deși de data aceasta noua țintă era birocrăția. *Baia*, o piesă în șase tablouri, «cu circ și focuri bengale», a fost reprezentată la Moscova în 16 martie 1930, puțin înainte de moartea autorului. «*Baia urmărește să-i spele pe birocrați, este o operă publicitară, cu tendințe de personificare, o încercare de a face din scenă o tribună. Inventatorul Ciudașov inventează o mașină a timpului, care poate transporta în viitor, dus și întors. Invenția nu izbu-tește să treacă de barajele cancelariilor și de barajul principal, tovarășul Pobedonosikov, șef suprem al*

direcției pentru coordonare. Pobedonosikov se duce la teatru, se vede pe sine și afirmă că așa ceva nu se întâmplă în viață. Pe mașina timpului vine din viitor o femeie fosforescentă, cu menirea de a alege elementele cele mai valoroase, pentru a le transporta în secolul viitor. Pobedonosikov, fericit, și-a pregătit vizele și delegația, își calculează media diurnelor pe o sută de ani. Mașina timpului se avîntă în salturi cincinale înzecite, luînd cu ea muncitori și lucrători, dar refuzîndu-l pe Pobedonosikov și pe cei de felul lui ». Așa își prezintă Maiakovski lucrarea, îndreptată în mod conștient spre formarea unor *măști sociale*, a unei *Commedia dell'Arte* transpusă pe planul tehnicii și al vieții sociale moderne, utilizînd mașina drept trambulină stilistică pentru mijloace agile de exprimare.

În 1956, poetul turc Nazim Hikmet a reluat temele morale și formele satirice cultivate de Maiakovski, într-un vodevil spiritual și mușcător privind o altă etapă din viața sovietică: *A existat oare Ivan Ivanovici?* Celelalte piese ale sale denotă o imaginație creatoare originală, dar nu ajung la o construcție solidă și nici la o viziune teatrală concretă.

NOUA AVANGARDĂ PARIZIANĂ

Eugen Ionescu (român), Samuel Beckett (irlandez), Arthur Adamov (rus) și-au scris operele în limba franceză, în Parisul ultimelor decenii. Ei reflectă o conștiință tulbure și voit universală a evenimentelor și a tendințelor istorice contemporane. Conștiință pe care și-au format-o ascultînd ecourile acestor tendințe și evenimente asupra indivizilor cărora le-au deformat psihicul. Acești autori nu fac niciodată o aluzie directă la teroarea suscitată de înspăimîntătoarele invenții ale timpului nostru; ei constată doar efectele lor, înfățișează ruinele. Nu manifestă nici o dorință explicită de a pune sub

acuzare uzanțele și moravurile cu care ne-am obișnuit. Judecata izvorăște indirect din expunerea banalităților cotidiene. Potrivit tradiției culturii burgheze, prin aceasta se pune în evidență încercarea de a prezenta în mod satiric, unei întregi civilizații, imaginea realităților sale, cu intenția de a o elibera.

Autorii noi n-au nevoie de referiri realiste, stilul lor descriptiv tinde vădit către un clasicism modern, ale cărui arhetipuri sînt Jarry, Joyce, Kafka, Artaud. Folosind procedeele acestora, ei operează în interiorul unei perioade culturale, analizîndu-i și vivisecționîndu-i valorile impregnate de realitatea cotidiană. Ei evoluează pe culmile unei frămîntări intelectuale, în care de altfel este în joc însăși existența oamenilor. Divinitatea dusă la proporții deplasate plutește asupra scenelor din piesele lor. Sarcasmul devine tragic. Principalele lor instrumente sînt limbajul și structura. Lumea kafkiană, în special, găsește la ei o rațiune de existență pe care o înnoiesc și o lărgesc, transformînd-o în metodă ce se poate actualiza neconținut, paralel cu evoluția situației psihologice colective actuale (personajele devenind exponenții ei) Adevărate simboluri vii, eroii acestui teatru se află într-o stare de spirit care nu mai are certitudini de așteptat și de apărat, văzîndu-se totodată dominați de tensiuni inumane și destructive, unde atomul descompus și nebunia dogmei erijată în *monstrum* tind permanent să distrugă viața prin simpla apariție a spectrului lor. Abia mai tîrziu va apărea tendința eliberării de coșmar, prin refuz sau prin critică. Ionescu și Tardieu creează *vodevilul* noii epoci. Jean Tardieu (n. 1903), de pildă, și să nu uităm experiențele similare ale lui Raymond Queneau (n. 1903), folosește cuvintele într-un fel cu totul diferit de cel tradițional, în piesa *Un mot pour un autre* (Un cuvînt în locul altuia, 1951); le răstoarnă sensul, ca să zicem așa, dar în situații de o extremă banalitate, astfel încît să fie lesne de atribuit fiecărui cuvînt sensul nou ce i s-a conferit. Tardieu a dezvoltat această atitudine în piesele din *Théâtre de chambre* (Teatru de cameră, publicat în 1955) și în *Poèmes à jouer* (Poeme de jucat, 1960).

Un « poem de jucat » ca *La Serrure* (Broasca), de pildă, se eliberează de structurile la care se oprișe pînă atunci Tardieu, pentru a se îndrepta către o structură dramatică cu caracter umoristic. Scopul este acela de a circumscrie un moment privilegiat, rezolvîndu-l teatral prin sinteză, cu ajutorul unui înțepător spirit de parodie.

Teatrul lui Eugen Ionescu (n. 1912) nu ezită să ajungă la farsă. El preia rezultatele cele mai valoroase ale experiențelor avangărzii pariziene, transpunîndu-le într-o formă teatrală coerentă, de care fuseseră lipsite înainte, pentru că se dăduse prea multă atenție semnificației faptului în sine și specificărilor conceptuale. Meritul său constă într-un acut simț al vieții și al umorului teatral, maturizînd experiențele anterioare și adaptîndu-le necesităților scenice. Nu e puțin: dar denotă limitele aventurii prin care ne poartă spiritul său caustic. *La Cantatrice chauve* (Cîntăreața cheală, 1950), *La Leçon* (Lecția, 1951), *Les Chaises* (Scaunele, 1952), *Le nouveau locataire* (Noul locatar, 1953), *Victimes du devoir* (Victimele datoriei, 1954), *Amedée ou comment s'en débarrasser* (Amedeu sau cum să te descotorosești de el, 1954), *Jacques ou la soumission* (Jacques sau supunerea, 1955) pun sub acuzare viața cotidiană a omului de pe stradă, înăbușită de banalitate, strîmtorată de nevoi, devenită meschină din lipsă de imaginație. Ionescu descompune logica formală a comportării de fiecare zi, pentru a scoate în evidență componentele ei iraționale și inconștiente, absurditatea intrinsecă, lipsa unei rațiuni lăuntrice de existență, în afara cauzalității mecanice. Analizarea acestor mecanisme banale și a frazeologiei lor cotidiene revelează golul pe care caută să-l ascundă. *Cîntăreața cheală* mizează pe situație, folosind cel mai banal și tocit limbaj cotidian. Realitatea este exprimată în adîncul ei prin dezvăluirea unei stări reale de fapt. Apar pe scenă doi soți. Se știe cîtă indiferență se adună adesea în sînul unui cuplu, chiar dacă cele două existențe par strîns unite. Pentru a exprima adevărul acestei idei, cei doi soți manifestă o asemenea uitare unul față de altul, încît doar cu greu și treptat izbutesc să se recunoască.

Ionescu pornește de la o situație psihologică constatată în mod real. În *Lecția*, un profesor își exercită adeseori sadismul inconștient asupra stupidității elevei sale. Piesa exteriorizează situația printr-o prezentare umoristică, și transformă dorința în fapt. I-ar veni profesorului, în culmea exasperării, să-și înjunghie eleva? Iată că pe scenă îl vedem pe profesor înjunghiindu-și efectiv eleva. Și așa mai departe pentru toate observațiile de natură strict realistă, care, duse la exasperare, amplifică comicul pînă la tragedie. Încrederea elevei, pedanteria obsedantă a profesorului, cunoștințele inutile pe care acesta i le impune în mod absurd, totul se transformă în conflict tragicomic, iar visele și gândurile devin realitate scenică.

În *Scaunele*, ideea dominantă este mitomania, ambițiile grotești, visele înecate în ridicol. Pentru existențele mic-burgheze obișnuite, fiecare cedare în fața meschinăriei și mizeriei vieții se înveșmîntează într-un *dacă*, nutrit de speranțe disproporționate și absurde. Fiecare orchestrant se simte un dirijor nerealizat, fiecare subaltern, un șef umilit. În piesa lui Ionescu, în sufletul unui administrator de bloc mocnește o vîină de filozof, și chiar de apostol, gata să redacteze mesajele care vor aduce salvarea omenirii. La ridicarea cortinei, administratorul și soția lui visează cu delicii la soarta care va recompensa virtuțile lor ignorate. Imaginează să adune o mulțime de invitați iluștri, printre care va veni însuși maiestatea sa împăratul, ca să asculte ideile administratorului, pe cale de a deveni evanghelie, prin cuvîntarea înaripată a unui orator care va sluji drept mediator. Întregul act se desfășoară în atmosfera imaginară creată de cei doi mitomani, în prada unui delir oniric, care le umple golul vieții. În vreme ce invitații rămîn, bineînțeleles, absenți, iar scaunele goale se aglomerează pe scenă, oratorul invocă apare în carne și oase, dar ireal ca un spectru. Va rosti cuvinte de neînțeleles, concepte insesizabile, un limbaj al nefinței.

Victimele datoriei și Amedeu sau cum să te descotorosești de el sînt fabule amare, care au calitatea de a crea o atmosferă de trăire intensă, de a pune în mod

satiric accentul asupra realității unor tensiuni psihologice, interesînd și atrăgînd publicul tocmai prin traducerea situațiilor în monstruoziități concrete. *Noul locatar* descrie spaima unui nou chiriaș în fața casei goale și bucuria resimțită cînd o umple cu mobilele sale care o fac a lui, o insulă a lui privilegiată. Parodia este destul de evidentă.

Ionescu era pe atunci un autor în dezvoltare, și putem urmări etapele evoluției sale ce corespund unei maturizări a orientării. Se eliberează de schemele inițiale legate de modele anterioare, pentru a construi o formă scenică personală, care în piesele sale mai noi devine tot mai degajată și mai suplă. În același timp, personajele lui părăsesc funcția de simplu element comic-alegoric, pentru a deveni umane și verosimile, nutrind o revoltă care vizează sensul însuși al întrebărilor ce se adresează existenței. *Jacques sau supunerea* reia și dezvoltă apologurile inițiale, zugrăvind lupta adolescentului care vrea să se elibereze de sub controlul familiei, situată pe linia conformismului. Constatăm o transformare discretă, dar incontestabilă, care-l face pe autor să participe la soarta personajelor sale. Și de rîndul acesta, frazeologia, care merge de la prostia obtuză pînă la impetuoziitatea sexuală, devine temă dramatică, acționînd ca semnal.

În *Tueur sans gages* (Ucigaș fără simbrie, 1958), un oraș imaginar, cu cartiere selecte și străduțe burgheze, trăiește sub amenințarea unui asasin maniac, care aproape zilnic își aruncă victimele într-un bazin, înecîndu-le. Nimeni nu se preocupă de acest fapt, nimeni nu face nimic pentru ca asasinul să fie descoperit și crimele să înceteze. Toți își văd cu nepăsare de ocupațiile lor zilnice, asupra cărora apasă miturile false și coșmarurile adevărate ale omului modern: agitația politică și birocrăția. Doar un tînăr timid și cinstit, Bérenger, este înfiorat de prezența asasinului și face investigații pe cît îi stă în putere, în ciuda obstacolelor și, mai cu seamă, în ciuda totalei incomprehensiuni a concetățenilor săi. Izbutește să dea de urmele asasinului fiindcă descoperă din întîmplare agendele sale și carnetele cu numere de telefon. Dar va pierde curînd aceste

urme pentru că nimeni nu dă importanță afirmațiilor lui. După o goană îndelungată, se pomenește față în față cu ucigașul. Îi pune, cu disperare, o sumedenie de întrebări asupra motivelor comportării sale, dar nu obține nici un răspuns. Îi oferă, pentru a-l convinge să înceteze, tot ce poate el oferi, dovezi de dragoste, argumente logice. Dar nu obține în schimb decît rînjete sarcastice. La sfîrșit nu-i rămîne altceva de făcut decît să se lase omorît: este singura soluție logică.

Desfășurarea acțiunii folosește aspecte din cele mai variate: cînd de ansamblu, cînd mimice, cînd narrative cu schimbări rapide de loc și de timp, firește, fără nici o legătură cu o veracitate directă, dar în realitate profund verosimile. Pentru a ajunge apoi la un monolog dintre cele mai lungi și mai zbuciumate din cîte cunoaște istoria teatrului. Aproape un act întreg, punctat doar de rîsetele și exclamațiile interlocutorului. Indiscutabil, structura dramatică este supusă unei revoluționări comparabilă cu aceea survenită recent în sfera romanului. Fragmentarea dialogurilor, a scenelor care uneori sînt sintetizate în cîteva replici, renunțarea voită la conexiuni directe între acțiuni și între personaje, duc la o viziune poantilistă, în care efectul de ansamblu aduce perspective cu totul neobișnuite. Deosebit de bogată și cutezătoare este psihologia lui Ionescu, care nu se sfiște să se exprime prin replici de un comic direct, de *music-hall*. După cum e firesc, Ionescu tinde să treacă de la psihologie la metafizică. Se poate chiar spune că psihologia personajelor sale dobîndește în desfășurarea tragică a evenimentelor o dimensiune care se transformă în critică a lumii actuale cu servituțile și culpabilitățile ei, devenind, așadar, o diagnoză a comportării umane și a posibilităților ei.

Punctul de plecare este furnizat întotdeauna la Ionescu de un fapt real și incontestabil. În cazul de față, indiferența substanțială a societății față de crimele și sălbăticiile gratuite care îi întunecă permanent existența. Autorul aduce un exemplu concret al acestei afirmații, un fapt concret; și îi amplifică atît de mult datele, încît desfășurarea faptelor pare

paradoxală, comică, și ajunge să reveleze natura morală a josniciei pe care o denunță.

Délire à deux (Delir în doi, 1959) pune față-n față doi amanți, care trăiesc împreună de șaptesprezece ani, de când și-au părăsit respectivele familii, porniți să-și facă reproșuri îngrozitoare, să exprime regrete obsedante, cu toate că lumea se frământă în jurul lor în războaie, revoluții, doliuri, serbări. Ura lor reciprocă, dezgustul iremediabil alimentat mereu de conviețuire, se dovedesc mai puternice decât orice influență exterioară. Piesa (într-un act) are o desfășurare aproape realistă, iar adevărurile umane pe care le oferă cu atîta evidență reflectă cu cruzime și veracitate suflete și condiții de viață.

Les Rhinocéros (Rinocerii, 1960) răsfrînge în mod direct spaimetele mic-burgheze, cu ajutorul unui umor ușor de sesizat. O vulgarizare a lui Ionescu era inevitabilă. Autorul a avut grijă să și-o facă el însuși, așa cum se întîmplă de multe ori. Comedia pornește de la o idee ingenioasă din punct de vedere teatral. Măruntul om de pe stradă, onest, simpatic, își trăiește viața obișnuită de fiecare zi: slujba, lenea, dragostea, aperitivul. Deodată își fac apariția rinocerii: adică mărginirea și violența fanatismului ideologic. Sub ochii lui uluiți, lumea din jur se transformă într-o lume de rinoceri. Bérenger, măruntul și onestul apărător al calității de om, rămîne singur: cei mai buni prieteni ai lui, sufletele cele mai curate, simt cum crește în ei asemănarea cu rinocerii, și chiar iubita lui, Daisy, face o pasiune subită și irezistibilă pentru forța și brutalitatea pahidermului. Va ceda și el pînă la urmă? Ionescu își respectă schema cu o rigidă raționalitate a evoluției, mulțumindu-se să insere cîte o izbucnire patetică a protagonistului (cu care se identifică) și o descriere ironică a celorlalte personaje, prin poante umoristice luate din situații actuale. Dialogul este condus cu deosebită măiestrie expozitivă, schițarea personajelor este abilă, progresia scenică își urmează legile ei clare convingîndu-l pe spectator. Nu se pot naște îndoieli în privința « prefabricării » piesei care, lipsită cum este de un adevărat zbucium psihologic și de o alternativă autentică, se reduce la o demonstrație

silogistică: dacă toți sînt cuprinși de psihoza fanatismului, nu mai există scăpare pentru omul singur. Pentru a exprima acest concept elementar, Ionescu creează un simbol verosimil, imaginea rinocerului, iar în jurul lui, o acțiune care confirmă necesitatea istorică. Publicul este cucerit, pentru că găsește pe scenă o corespondență directă cu stările lui sufletești, și nu contează dacă realitatea efectivă este enunțată în mod simplist, fără a ține cont de cauze și efecte. Esențialul este să trezească o reacție instinctivă de apărare. Modalitatea este demonstrativă, am zice chiar didactică; ea confirmă o teoremă, printr-o exemplificare aleasă *ad hoc*.

În creația lui ulterioară, Ionescu a adoptat cu hotărîre un ton care oscilează între dramatic și patetic, între simbol și lirism, dar vădit deprimat. *Le Piéton de l'Air* (Pietonul aerului, 1962) ni-l prezintă pe favoritul său Bérenger ridicîndu-se deasupra orizonturilor și a prezentului pentru a ne anunța o lume viitoare, glacială și apocaliptică. Accentele satirice rămîn doar un cadru. *Le roi se meurt* (Regele moare, 1963) are un sens tragic: înregistrează năruirea omului (regele Bérenger I), rege al naturii. O curte imaginară, două regine care, firește, se urăsc, și lenta anihilare a regatului, a regelui. Puțin cîte puțin puterea se macină. Regele încearcă să se apere, dar agonizează. Ne aflăm la punctul de coincidență dintre personajul real și simbol, dintre evenimentul individual și evenimentul cosmic. Într-o manieră și mai accentuată, piesa *La soif et la faim* (Foamea și setea, 1965) prezintă evenimente și personaje de natură vădit alegorică, izvorîte dintr-o tendință gnostică, ajungînd la efecte patetice. Este o tentativă de evaziune, realizată prin intermediul obișnuitului personaj simbolic care, în ciuda eșecurilor sale, mizează neîncetat pe transcendență.

Cu **A r t h u r A d a m o v** (n. 1908) satira socială și constatarea rece a absurdităților instituționalizate în existența cotidiană a fiecăruia capătă un aspect logic și convingător. Omul de toate zilele, omul de pe stradă, este analizat în mod edificator și definitiv, ca o monadă ce se poate repeta la infinit, în automatizarea progresivă către care ne îndreptăm.

Formația psihologică a autorului influențează, poate, constatările personajului. Sîntem totuși înclinați, mai degrabă, să-l vedem integrat într-o formă socială care-și imprimă în mod categoric amprenta asupra lui. După ce a publicat *L'aveu* (Mărturisirea, 1946), operă cu caracter autobiografic, Adamov scrie în 1947 *La parodie* (Parodia), în 1949 *L'invasion* (Invazia) și în 1950 *La grande et la petite manoeuvre* (Marea și mica manevră). Între compunerea și reprezentarea acestor piese trec cîțiva ani, deoarece găsește cu greu accesul în teatru. Primul său spectacol i se datorește lui Jean-Marie Serreau și imediat după aceea lui Jean Vilar. Al treilea spectacol va fi montat de Roger Blin. În aceste prime lucrări ale lui Adamov se simte o influență a culturii din Europa centrală (de la Büchner la Kafka, de la Kleist la Strindberg), a celei ruse (Gogol și Cehov) ca și influența prietenului său, Artaud. Regăsim în Lilly din *Parodia*, esența lui Lulu a lui Wedekind. În *Invazia*, o anumită ambianță familială generează în protagoniști obsesii obscure, în timp ce afară se petrec evenimente care ajung doar ca un ecou slab pînă la pereții închiși ai cadrului scenic. Se simte aici influența lui Strindberg și dezvoltarea teatrului său de studio. În timp ce în *Parodia* imaginația evolua cu o libertate absolută, în *Invazia*, viața lăuntrică devine înăbușitoare, mortală, deoarece se dedică unor preocupări absurde și unor raporturi de ură sau de indiferență, care sfîrșesc prin a se anihila reciproc. Eroul moare epuizat, după ce s-a constrîns să lucreze la ediția operelor sale necunoscute, într-o cămăruță (care simbolizează meschinăria sterilă și obtuză), îndurînd vorbăria jignitoare a mamei lui și a unei prietene a acesteia, ca și nehotărîrea nevestei sale. În *Marea și mica manevră* acțiunea se petrece într-o țară zguduită de o serie de evenimente, în care se răstoarnă guverne și se dezlănțuie războaie și represiuni. Personajele principale sînt un mutilat și un militant. Desfășurarea evenimentelor se încheie, pentru mutilat, cu o nouă nenorocire care-i anihilează facultățile; militantul, în schimb, va ajunge la victorie. Trebuie să menționăm că tensiunea istorică redată de această piesă nu comportă nici

o aluzie la Rezistență sau la un viitor revoluționar. Succesiunea hegemoniilor aduce o inversare de roluri, iar omul — adică mutilatul — sfârșește întotdeauna prin a fi o victimă. Adamov redă elementele structurale care compun și împing înainte mersul istoriei, repetându-se din când în când, ca într-un ciclu al fatalității.

Aceeași schemă, dar mai plină de viață și ajungând, de rîndul acesta, la clarificarea mecanismului ce determină evenimentele, o regăsim în piesa *Tous contre tous* (Toți contra tuturor, 1952). Vigoarea dramatică a acestei piese nu se bazează pe nici o referire directă la realitatea istorică. Adamov adoptă o definiție alegorică a personajelor, care se dovedește mult mai apropiată de adevăr decît s-a întîmplat (și se întîmplă) cu o redare naturalistă, deoarece aceasta înregistrează evenimente și psihologii doar de suprafață, adesea într-un mod banal demonstrativ.

Într-un stat imaginar, populația este incitată să considere drept sursă a neajunsurilor sale prezența «refugiaților», o altă populație cu care s-a amestecat și a cărei caracteristică vizibilă este de a șchiopăta. Persecuția își ascute treptat armele, iar conjuncturile economice grele facilitează propagarea lor. Muncitorul șomer Jean își vede soția ademenită de bogatul traficant refugiat Zeno. E firesc, așadar, ca sub apăsarea îndoitei înfrîngerii (cea economică și cea sentimentală) să se înscrie în partidul care susține cel mai mult persecuțiile împotriva refugiaților. Va deveni curînd un exponent calificat al acestuia, și va ajunge, silit de soție și de împrejurări, să-l salveze pe Zeno. Acesta va deveni un instrument al poliției, și mai exact al unui șef politic, Darbon, rivalul lui Jean și exponent al curentelor moderate din sînul partidului. Partidul se prăbușește. Printr-o manevră abilă, Darbon trece la momentul oportun de cealaltă parte. Persecutorii încep să fie persecutați. Jean se împușcă în picior, astfel încît să pară șchiop, deci «refugiat». În felul acesta speră se scape de moarte. Caută adăpost în sudul țării, unde o «refugiată» îi devine tovarășă de viață. Foarte curînd, persecuția împotriva «refugiaților» reîncepe, întîi cu ipocrizie, apoi pe față. Jean, luat drept «refugiat»,

este împușcat împreună cu tovarășa lui și cu mamă-sa, șchioapă din naștere, victimă și ea a echivocului, deși fusese cea mai îndârjită dușmancă a « refugiaților ».

Sensul acțiunii este foarte clar, cu toate că e situată într-un timp și un loc imaginar. Angoasa și coșmarul personajelor îi captivează pe spectatori mai mult decît ar fi putut-o face simplul simbol sau simplul fapt de cronică. Suferința lor este reală. Persecuția se dovedește un element istoric caracteristic al epocii, iar evidența acestei fresce este remarcabilă, rigoarea teoremei sale devine rigoare expresivă. Foarte rar s-a ajuns în teatrul acestor ani la o asemenea puritate de linie a ideii, la o asemenea putere de convingere. Aceasta se datorește în primul rînd unei funcționalități a instrumentelor sale de exprimare, care sînt cele mai potrivite cu subiectul și cu epoca (a se vedea, de pildă, cu cîtă elocvență prezintă Adamov prin personaje mute, de pantomimă, adeziunea și pasivitatea maselor, întotdeauna gata să se lase antrenate pînă cînd survine dezastrul). Acțiunea dramatică, uscată, aridă, esențială, își atinge scopul cu cea mai mare simplitate. Aluzia permite să se ajungă pînă în adîncul experienței.

Le professeur Taranne (Profesorul Taranne, 1951) prezintă cazul absurd, și totodată, grotesc, al unui profesor respectabil care a avut ideea dezastruoasă de a se prezenta gol în fața elevilor săi, în piața publică. Iată ce se întîmplă cu omul lipsit de personalitatea lui civilă și socială, cu omul dezbrăcat de toate convențiile: este un om sfîrșit. Societatea îl reneagă și el nu mai are posibilitatea să ducă altă viață decît aceea care-i este impusă de nevoia de a se apăra neconținut împotriva ostilității care-l înconjură. *Nous sommes comme nous avons été* (Sîntem așa cum am fost, 1954) : cît din personalitatea noastră aparține oare celorlalți, ca o creație reflectată a felului în care ne văd ceilalți? Aceste stări sufletești fuseseră dramatizate de Pirandello; Adamov le redă printr-o acțiune scenică paradoxală. Aforismul se exprimă în termeni scenici, anulînd orice metaforă, fără a face vreo concesie verosimilității realiste. Un tînar gata să se însoare se preschimbă în copil, în copilul

de altădată, pe care mama și bunica îl trezesc iar la viață, mimînd la căpățiul patului său episoade din fosta-i copilărie. Acțiunea se desfășoară în mod cu totul original, nefiind condusă de firul unui dialog rațional, ci de o serie de porniri psihologice care nu corespund cu timpul real, ci cu acela al impulsurilor ascunse. Mama intră în scenă fără a-și recunoaște fiul, fiindcă îl caută pe copilășul care într-o zi i-a scăpat de sub control. Vedem astfel personajele acționînd « liber » pe scenă, adică ascultînd de voința subconștientului. Este greu să reconstitui în aceste condiții raporturile și realitatea din care se inspiră; dar adevărul apare datorită unui limbaj explicit și pe alocuri surprinzător, în atmosfera încordată care creează o analiză și o evocare clară a subconștientului.

Ping-pong (1955) redă în acțiunea sa ritmată, ca și jocul omonim, o prezentare psihologică a tensiunilor de astăzi, a mecanismelor care duc la crize și prăbușiri lăuntrice. Tinerii studenți Arthur și Victor sînt pasionați de biliardul electric, care-i face să viseze la succes, nu numai pe plan social, ci și în ochii Annettei. Totul e să intre în « Consorțiu », să-l cucerească pe « Bătrîn », care-l conduce, și să-și creeze astfel o poziție... În scena finală, pe care autorul mărturisește că a scris-o prima pentru a-și preciza intențiile, jocul triumfă din nou. « Consorțiu » este ruinat, biliardele electrice au dispărut. Arthur și Victor, care au rămas prieteni, joacă ping-pong. Sînt bătrîni și au părul alb. Jocul se desfășoară în mijlocul unor discuții amicale, neconținute. Victor pledează împotriva regulilor, iar Arthur le ia apărarea. Jocul devine dezordonat. Victor încearcă să se concentreze asupra lui, dar, în cele din urmă, cade neînsuflețit, victimă a jocului de la care voia să se sustragă. Regulile structurilor pe care se bazează viața noastră socială sfîrșesc întotdeauna prin a ne veni de hac. Partida s-a isprăvit. Adamov îi descrie desfășurarea cu o austeritate care dezvăluie un aspect nou și nebănuit al lumii noastre: aceste norme care, o dată cu profilarea unei societăți tehnologice, devin din ce în ce mai rigide și mai apăsătoare.

Paolo Paoli (1959) aduce în scenă un negustor corsican care face negoț cu fluturi la Paris în anii de la începutul secolului și pînă la izbucnirea primului război mondial. Ceea ce îl interesează pe Adamov este trecerea timpului, modificarea uneltelor de producție și a raporturilor economice, care la rîndul lor influențează în mod determinant stările sufletești ale indivizilor, comportarea lor. Paoli îi exploatează pe condamnații la muncă silnică din Guyana, ca să-i prindă fluturi, dar în fond nu este lipsit de suflet și de aceea se ruinează. Hulot, bunul său prieten, n-are în schimb nici un fel de scrupule și afacerile îi merg strună. Dar cel ce profită din plin este preotul, care face negoț cu amîndoi și recurge la tot felul de ipocrizii pentru a-și apăra interesele. O pereche de tineri muncitori socialiști ar trebui să reprezinte puritatea contaminată de legile aspre ale profitului. Femeile trec prin multe mîini, banii de asemenea; în epilog, războiul întrerupe în chip tragic această horă. Adamov acoperă amărăciunea cu un zîmbet ușor, cu un stil care critică și în același timp zugrăvește.

Cu *Paolo Paoli* Adamov părăsește lumea halucinantă și aluzivă pe care o construisese sub influența lui Strindberg și a lui Kafka. Se întoarce la o expunere obișnuită, esențial realistă, în care punerea accentului pe raporturile de interes ce stau la baza oricărei reacții psihologice amintește prin diferite aspecte, și am zice chiar prin ton, de ironia lui Brecht. Mai tîrziu va aborda în *Printemps '71* (Primăvara '71, 1962) și în adaptarea romanului lui Gogol *Suflete moarte* situații esențial istorice, fără a le putea, de altfel, aprofunda, fără a depăși limitele frescei. Cu ultimele sale piese, *La politique des restes* (Politica rămășițelor, 1963) și *Off Limits* (Dincolo de limite, 1969), Adamov se lansează în subiecte fătîș politice și polemice. Acțiunea primei piese se petrece în Africa de Sud și prezintă un conflict rasial în cadrul unui proces intentat unui alb paranoic, care a masacrat un muncitor negru. S-ar putea găsi o soluție pentru a-l achita, dar se hotărăște că este mai bine să fie internat într-un ospiciu, deoarece nebunia lui exprimă perfect starea de spirit a albilor.

A doua piesă își situează acțiunea în Statele Unite, prezentînd un tablou al vieții americane actuale, cu spaimile, lașitățile și falșii ei idoli. În centrul discuțiilor și la baza sentimentului de vinovăție este permanent evocat Vietnamul. Personajele constituie o galerie de figuri din înalta societate new-yorkeză, care oscilează între atracțiile televiziunii și acelea ale unui oportunism de stînga.

Personalitatea lui Boris Vian (1920—1959) se încadrează în aceeași mișcare, avînd însă unele trăsături cu totul particulare. Unele din piesele sale nu au avut parte nici pînă astăzi de ecoul pe care l-ar fi meritat. Deși a murit tînr, neputînd deci ajunge la o dezvoltare deplină a activității sale creatoare, Vian este o figură remarcabilă, care a jucat un rol bine determinat, relevîndu-se prin anumite caracteristici foarte personale. Principalele lui piese, *Les bâtisseurs d'empire* (Făuritorii de imperii, 1959) și *Le goûter des généraux* (Gustarea generalilor, jucată în 1964), ilustrează două momente distincte ale aceleiași evoluții, care merge de la definirea catastrofei burgheziei — simbolizată prin mijloace kafkiene — pînă la farsa politică vădit populară și amuzantă, vizînd obiective clare cu ajutorul unor divertismente umoristice. În prima piesă, de pildă, o familie tipic mic-burgheză se tot mută dintr-un apartament în altul, de la un etaj la altul (mereu mai sus), pe măsură ce situația ei materială se înrăutățește. Frazele orgolioase ale tatălui exprimă intenția lui de a clădi un imperiu, măcar spiritual, dacă nu se poate și material. Dar afară se aude un vacarm care se apropie treptat, devenind apocaliptic și se transformă într-un răpăit, într-o prezență apăsătoare a unor forțe misterioase. Tatăl nu izbutește să-și calmeze nervii decît descăr-cîndu-și-i cu violență asupra unui *schmürz*, obiect sau animal, sau chiar un om plin de răni care nu poate reacționa. Exasperată și terorizată, servitoarea părăsește casa. Ostilitatea situației o copleșește pe mamă, care nu mai izbutește să urce pînă la mansardă, unde a eșuat, în cele din urmă, familia. Pe de altă parte, fata lor este împiedicată să intre în casă. Dispare chiar și *schmürz*-ul: tatăl l-a ucis cu un foc de revolver. Rămas singur (cum a fost de fapt

întotdeauna), tatăl se aruncă pe fereastră, în timp ce vacarmul devine înspăimântător și noii *schmürzi* — siluete din beznă — invadează scena. Vian redă într-un limbaj sobru și aproape întotdeauna realist, împlinirea unui destin simbolic, care descrie o curbă istorică specifică oricărei clase ajunsă la secătuirea resurselor sale de viață și acțiune, și care încetează să mai reacționeze împotriva spectrelor ce o înconjoară și o distrug treptat. Piesa nu cuprinde o condamnare, ci o constatare prezentată în cadrul ei logic.

Sub anumite aspecte există o înrudire între Boris Vian, Ionescu și Adamov, dar Vian folosește umorul pentru a pune în lumină, cu sarcasm, bazele înseși ale manifestărilor tipice din ultima perioadă.

Georges Schéhadé (n. 1910) se inseră în acest curent cu o inspirație subtil lirică și moralistă, cu amărăciune și nostalgie, într-o viziune romantică: *Monsieur Bob'le* (Domnul Bob'le, 1951), *La soirée des proverbes* (Serata proverbelor, 1954), *Histoire de Vasco* (Povestea lui Vasco, 1956), *L'émigré de Brisbane* (Emigrantul din Brisbane, 1961).

Jean Vauthier (n. 1910) în *Capitaine Bada* (Căpitanul Bada, 1952) și *Le personnage combattant ou Fortissimo* (Personajul combatant sau Fortissimo, 1955) prezintă interiorizări și atmosfere exasperate. Robert Pinget (n. 1919) în *Lettre morte* (1960), *Ici et ailleurs* (Aici și în altă parte, 1966), *Architruc* (1966), *L'hypothèse* (Ipoteza, 1966), pornește de la banal și cotidian pentru a ajunge la abstracția metafizică.

Marguerite Duras (n. 1914) și Nathalie Sarraute (n. 1902) au furnizat în ultimii ani scenelor franceze o serie de piese într-un act — mai lungi sa mai scurte — derivate adesea din operele lor narrative. Marguerite Duras oferă o serie de portrete psihologice, legate în general de patosul unei vieți obscure și refulate, în: *La Musica*, *Les eaux et les forêts* (Apele și pădurile), *L'après-midi de monsieur Andesmas* (După-amiaza domnului Andesmas), *Des journées entières dans les arbres* (Zile întregi în copaci), *Yes, peut-être* (Da, poate). Nathalie Sarraute sesizează, în *Le mensonge* (Minciuna) și 342

Le silence (Tăcerea), anumite momente psihologice pe care le disecă printr-un dialog considerat ca simptom direct al unei stări sufletești. Limbajul, aparent amorf, ajunge, de fapt, prin caracterul său abstract, la o valoare de absolut.

Samuel Beckett (n. 1906), irlandez de origine, vreme de mulți ani secretarul lui James Joyce, aduce în ambianța avangărzii pariziene o tendință înnăscută spre *grand-guignol*: sentimentul de groază insuflat de ultimele experiențe ale epocii noastre devine la el apăsător și dominant, îi inspiră gustul de a reflecta josnicia, nimicirea morală la care duce aceasta. Beckett construiește procese lente și treptate. Adevărat maestru al limbajului, el caută în teatru un debușeu pentru amplele sale viziuni narative, pentru a le reda și mai pregnant.

En attendant Godot (Așteptându-l pe Godot, 1953) trasează o parabolă cu fond voit metafizic: panica de care este cuprins omul în clipa când se întreabă ce sens mai are viața lui în așteptarea unui mîine obscur și lipsit de perspective este exprimată printr-o acțiune scenică absolut schematică, al cărei ritm este acela al unei obsesii halucinante, iar configurația psihică este aceea a unei monomanii. Subiectul constă, de fapt, în golul lăuntric, o impotență vitală a « ultimilor » oameni, care așteaptă zadarnic salvarea. Limbajul său este verist, în contrast voit cu fixitatea desfășurării dramatice, care cunoaște doar un singur salt, după primul sfert de oră, prin intrarea în scenă a personajului numit Pozzo. Din această clipă jocul este complet. În numele unui principiu nou al acțiunii dramatice, Beckett efectuează variații pe aceeași temă, fără a se îndrepta către o evoluție și o rezolvare, fără ca psihologia personajelor să se modifice. Cinismul, sclavia simbolizată, așteptarea (a morții? a lui Dumnezeu?) dovedesc o silă interioară care duce la sinuciderea morală. Autorul constată justificările, atît metafizice cît și istorice. Tensiunea atinsă de eroii săi în acest climat ajunge la ultima limită suportabilă.

În *Fin de Partie* (Sfîrșitul jocului, 1957) parabola este și mai transparentă: patru personaje în pragul morții, « într-o atmosferă închisă și cenușie », mai schimbă

între ei crîmpeie de conversație, a cărei incoerență logică dovedește totala imposibilitate de comunicare, moartea lor lăuntrică deja în curs, cea fizică nemai-avînd să-i pună decît pecetea definitivă. Clov, aprins la față, țeapăn ca o prăjină, remarcă în legătură cu moartea lui posibilă: « *Ei... o să încep să put! ...* » Ham, paralic și înclinat spre sinucidere, ripostează: « *Ai și început să puți. Toată casa pute a cadavru* ». Clov încheie: « *Tot universul* ». Aceasta ar fi morala fabulei lui Beckett, enunțată în mijlocul divagației care se deapănă vreme de un ceas între aceste două personaje aproape delirante, cu intervenția întîmplătoare a părinților lui Ham, Nel și Nagg, închiși fiecare în cîte o ladă de gunoi, de unde continuă să scoată capul pentru a se plînge de una și alta.

Titlul *Fin de Partie* face aluzie la partida pierdută, care se dovedește evident a fi existența, descrisă aici în faza ei de nimicire finală, în crepusculul conștiințelor. Beckett vrea să redea punctul final al curbei, cînd ultima licărire perfidă a conștiinței duce la autodistrugere, singura eliberare posibilă. Piesa nu are acțiune, nici măcar în mod aluziv, ca în *Așteptîndu-l pe Godot*, și nici personaje în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci doar constatări și gesturi automate, făcute de niște spectre cărora nu le-a mai rămas decît darul vorbirii. Dialogul se încheie cu ieșirea lui Clov, care fuge din scenă sperînd să se sustragă unui destin fără alternativă și catastrofei finale, care sînt gata să se abată asupra lui Ham. Pe cînd în *Așteptîndu-l pe Godot*, Beckett izbutea, recurgînd la niște firi păcătoase, să clarifice simboluri și stări sufletești în expuneri scenice capabile să creeze un patos (fie și deprimant), aici, chiar de la început situația nu rezervă nici o surpriză, negația e dureroasă, dar necruțătoare, disprețuitoare, crudă, apăsătoare.

În operele lui de proză narativă, unde poziția sa apare indiscutabil cu mai multă claritate, Beckett urmărește descompunerea psihicului în fazele sale istorice, inițiată de Joyce, și caută să pună accentul pe totala lipsă de încredere și de perspective pe care o resimt astăzi cu amărăciune cei care au o conștiință, revenindu-le rolul de îndrumare intelectuală. Neființa

lor nu se răscumpără decît prin dialogul cu moartea, prin cunoașterea profundă a răului în care se complac. De la *Așteptîndu-l pe Godot* la *Sfîrșitul jocului*, negarea înaintea către deznodăminte în care se reflectă o lume complet pustie, o existență de hibernare. În operele următoare începe să apară treptat o afirmare a exigențelor vieții, plină, firește, de sarcasm și cu personaje mizere (tinerețea și candoarea rămîn pentru Beckett năluci din care nu acceptă decît nostalgia). Renaște o oarecare vigoare, plutește chiar o vagă, iluzorie fericire, absurdă, cînd cel care o proclamă este îngropat în pămînt pînă la gît (Winnie). Dar ca stare sufletească, fericirea este incontestabilă. În plus, Beckett începe să înlocuiască atmosfera rarefiată și pur simbolică din primele două piese cu o mică lume, mai mult anglo-saxonă decît irlandeză, în care referirile realiste, figurile și ambiantele absolut verosimile apar tot mai des. Cu deosebire în piesa radiofonică *All That Fall* (Toți cei ce cad, 1957), unde un grup de personaje minore acționează în jurul celor doi care se așteaptă și se unesc, sprijinindu-și reciproc slăbiciunile. S-ar zice că Beckett se întoarce de la *Finnegan's Wake*¹ a lui Joyce, maestrul lui, la *Dubliners* și la primele poezii ale lui T.S. Eliot, saturate de ceață și *spleen*.

Două pantomime intitulate (demonstrativ) *Acte sans Paroles* (Act fără cuvinte I, 1958 și II 1960) au meritul clarității intențiilor și al transparenței simbolurilor. Pustiul. Un om singur. Aruncat în scenă, încearcă în mai multe rînduri să iasă. Dar cu semnale de țignal este mereu azvîrlit înapoi. De sus coboară o carafă cu apă atîrnată de o cracă de palmier. Omul încearcă să bea, dar nu izbuteste să apuce carafa care se află prea sus, și cu toate că îi pică din cer două cuburi caritabile pe care să se poată sui. Pînă la urmă renunță. Alegorie a omului care aspiră zadarnic la mîntuire, și trăiește într-un pustiu unde va muri de sete, deși providența îi oferă, cu ironie,

¹ *Veghea lui Finnegan*, operă terminată de Joyce în 1939. Cealaltă operă, *Oamenii din Dublin*, este o culegere de nuvele publicată în 1914 și care, spre deosebire de *Finnegan's Wake*, se caracterizează printr-un realism de care s-a spus că ar fi fost influențat de naturalismul francez

ajutoare. Cu toate acestea, din alunecarea spre moarte, provocată de plictiseală, răsare indestructibilă dorința de viață. Prima pantomimă arăta năzuința zadarnică și dureroasă către o țintă de neatins. Cea de-a doua ne înfățișează două personaje A și B legate într-un sac. Datorită unor îmboldiri repetate sînt nevoite să se elibereze și să ia o atitudine, să acționeze concret, coerent. Peisajul, care se anihilase în mod inexorabil, începe acum să freacă și să palpite. În *Kraap's Last Tape* (Ultima bandă de magnetofon a lui Krapp, 1960), Krapp evocă prin înregistrarea pe bandă clipe de neîndoielnică fericire în dragoste. Reneagă trecutul, dar în numele prezentului « cu înflăcărea pe care o simt acum în mine », printr-o exuberanță care izbutește să treacă peste cele mai grave frământări. De la abstracția conceptuală (care are și o anumită poezie), autorul revine la un naturalism crepuscular. Evenimentele mărunte ale vieții cotidiene evocate în *Happy Days* (Ce zile frumoase ! 1961), se transformă în mici și incontestabile bucurii, însoțite în contrapunct de un duet din *Văduva veselă*, simbol al unui sentimentalism banal, răsuflat, patetic. Winnie, o femeie de patruzeci și cinci de ani, isterică, agitată, vorbăreață, privește « zenitul » și exclamă: « încă o zi divină ! » Sarcasmul poate părea atroce, și chiar așa se și dovedește, pe măsură ce această zi este descrisă prin supliciul ei (Winnie este îngropată în pămînt pînă la piept) și prin rarele monosilabe ale soțului său, Willie.

Evoluția lui Beckett se desfășoară paralel cu aceea a lui Ionescu și Adamov: îi vedem trecînd de la negarea totală la un protest sarcastic, apoi la prezentarea unei noi purități a valorilor umane. Vigoarea amintirii și sentimentul distrugerii rămîn dominante și în noua fază a lui Beckett; dar viața se umple de conținuturi și de obsesii reale, complexe. Așa este, de pildă, leitmotivul din *Embers* (Cenușă, 1959): o traumă care devine motiv și justificare a existenței, o paranoia care se sublimează. În *Toți cei ce cad*, Rooney spune că a început să guste viața de cînd și-a pierdut vederea, și adaugă că își dorește să devină surdo-mut. Ca atare, viața începe totuși să inspire încredere.

Piesa într-un act, *Play* (Comedie, 1963) este compusă cu mijloacele tipice autorului, pe teme care aparțin, în esență, lui Oscar Wilde (bărbatul disputat de două femei, într-un anumit context social).

Cascando (1964), «piesă radiofonică pentru muzică și voce», este ultima lucrare dramatică a lui Samuel Beckett. Este un lung monolog întrerupt de intervenții muzicale. O voce descrie un personaj fantomatic, care e gata să cadă în mare. Tăceri, imagini, o insulă, repetări, o mișcare continuă într-o situație blocată, parcă, străfulgerări de viață în imobilitatea generală, lumina unui peisaj pustiu. Rarefierea este extremă. Lipsește orice posibilitate de evoluție dramatică. Nu există acțiune, ci doar o succesiune de gesturi instantanee, evanescente.

Este neîndoielnic faptul că în îndelungata cale, făcută din distrugeri și reconstruiri, care marchează fiecare epocă a lui Beckett, autorul exprimă starea de spirit contemporană cu o pregnanță care-i dezvăluie străfundurile.

ÎN GERMANIA, DUPĂ RĂZBOI

Teatrul german de după ultimul război nu a adus decât foarte puține surprize, cu excepția intervenției fundamentale a lui Brecht (care de altfel, prin natura sa, face parte din altă epocă). Autori, opere, spectacole au continuat să parcurgă drumul inițiat în anii dinaintea dictaturii fasciste și, la drept vorbind, cu o oarecare vlăguire. Karl Zuckmayer repetă succesele lui facile, datorate unei teatralități ieftine. Ferdinand Bruckner nu a știut să-și împrăspăteze inspirația, și nici Fritz Hochwälder.

Prima noutate a fost piesa lui Karl Wittlinger (n. 1922), *Kennen Sie die Milchstrasse?* (Cunoașteți Calea Lactee?, 1956). Mai mult decât subiectul în sine, interesează, chiar și în ochii publicului, prezentarea lui. Scena înfățișează cabinetul unui medic primar dintr-o clinică de psihiatrie. Un pacient vrea să istorisească povestea vieții sale doctorului care îl examinează, rugându-l să interpreteze rolul diferitelor personaje care au hotărât fazele vicisitudinilor

sale. Doctorul va fi pe rînd secretar comunal, hangiu italian (numit Salvatore Diavolo), motociclist care execută «tururile morții» într-o baracă de bîlci. Alienatul ilustrează direct, prin jocul său, diversele peripecii trăite de cînd s-a întors din război. Fiindcă fusese dat ca dispărut, nu este recunoscut. Se vede constrîns deci să trăiască fără identitate. Intervine hangiuul care, cu o falsă generozitate, se oferă să-l ajute. Îl trimite la Umberto, prietenul său, care îl pune să se învîrtească vertiginos toată ziua cu motocicleta pe «zidul morții». În sfîrșit, pare să i se deschidă perspectiva unei vieți și a unei slujbe normale. Dar întreprinderea care făgăduise să-l angajeze șofer de camion îi comunică un refuz categoric. Iată de ce nu i-a mai rămas altă soluție decît ospiciul. La acest punct, alienatul se travestește în director al azilului și ultima scenă se desfășoară între cei doi doctori. După o discuție îndârjită asupra cazului respectivului alienat, directorul rămîne singur. Este anunțat prin telefon că medicul curant și nebunul au fugit împreună. Unde? Către Calea Lactee. De ce? Amîndoi refuză să mai ia în considerație această lume terestră. Tema individului oprimat de viața socială, respins și condamnat fără vina lui, nu este, desigur, nouă în literatura dramatică germană. Ba chiar constituie un leitmotiv al ei, de la *Woyzeck* de Büchner la *Hinckemann* de Toller. Originală, aici, este modalitatea scenică în care este pusă problema și umorul resemnat, realist, mușcător, marcat de adevăruri cotidiene.

Wolfgang Borchert (1921—1947), întors din război și din închisoare distrus fizicește, a compus în ultimul an al vieții o piesă radiofonică *Draussen vor der Tür* (Afară, în fața ușii, 1947), care a fost apoi jucată și pe scenă. Borchert pare să reia experiența expresionistă — și chiar stilul — de la punctul unde fusese întreruptă cu douăzeci de ani în urmă. Pentru cel care se întoarce din război în patria lui răvășită, toate ușile rămîn închise. Sună la o sonerie, apoi la alta, și iar la alta, dar de fiecare dată, de cum se întredeschide ușa, se închide la loc, lăsîndu-l afară. Toate încercările lui de a comunica cu oamenii, cu lucrurile, cu Ființa, sînt zadarnice. Nu îi rămîne

decît frigul și singurătatea. Omul care pe cîmpul de luptă fusese un asasin, acum este asasinat moral. «*Răspundeți-mi! De ce tăceți? De ce? Nimeni nu-mi răspunde? Nu-mi răspunde nimeni???*» Chiar nimeni, nimeni nu răspunde???» Cade atunci într-un haos fără speranță, unde îl așteaptă doar liniștea morții, la capătul unui monolog dramatic, în care se îngrămădesc imagini, se succed sarcasme, neîncetat, fără nici o speranță. Cuvintele lui Borchert sună ca un testament, un sfîșietor și stăruiitor blestem cu accente dezolate. Atît în Est cît și în Vest, la douăzeci de ani după sfîrșitul războiului, noua generație nu are încă curajul moral de a se exprima.

În Germania, de la ultimul ecou al Republicii de la Weimar, care poate fi găsit în drama lui H e r m a n n B r o c h (1886—1951), *Die Entsühnung* (Ispășirea), unde durerea și dragostea se ridică neputincioase în fața conflictelor istorice, se ajunge cu timpul la negația beckettiană. Heinrich Böll (n. 1917) zugrăvește în *Ein Schluck Erde* (O mîna de pămînt, 1962) o lume năpădită de ape și ahtiată după pămînt, în urma apocalipsului atomic. După groaza trăită, personaje aruncate în derivă, conturate în linii sumbre, caută cu disperare să scape de opresiunile și mai grave ale trecutului. În *Spiele, in denen es dunkelwird* (Piesele întunecării, 1958), W o l f g a n g H i l d e s h e i m e r (n. 1916) pornește în căutarea unor posibilități inedite în domeniul exprimării teatrale, pe bază de forme pure îmbinate între ele printr-un joc abstract.

Cu deceniul al șaselea s-a ridicat o nouă generație de autori care nu mai recurg la învățămintele expresionismului, ci la acelea ale lui Brecht, cu teatrul său epic. Ei se încadrează într-un curent de nuanță politică, ce străbate teatrul de astăzi, și pe care-l vom examina mai departe.

OFF BROADWAY

La New York, s-a format acum mai bine de un deceniu un grup de teatre cu scopuri artistice, avînd în general săli cu o capacitate redusă, actori puțin

cunoscuți și prețuri de intrare modeste, Firește, *off-Broadway*, adică în afara zonei de pe Broadway, celebra stradă unde sălile sînt bine cotate din punct de vedere comercial. Aceste mici teatre au răsărit la început pentru a juca piesele europene neacceptate pe Broadway, și pentru a relua repertoriul artistic american care pe Broadway avusese viață scurtă și nu mai fusese reluat, sau nici nu izbutise să fie acceptat. Cu timpul, era firesc să apară o producție autonomă, care a devenit tot mai bogată și variată. Piesa lui Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Cui i-e teamă de Virginia Woolf?, 1962) a produs acea osmoză care trebuia, în sfîrșit, să se producă între teatrul de artă și teatrul comercial (același fenomen s-a petrecut la Paris între cele două războaie: de o parte teatrele de boulevard, de cealaltă, teatrele de pe *rive-gauche*¹; astăzi deosebirea s-a mai estompat). Noii dramaturgi s-au orientat către trei puncte de atracție: exemplul avangărzii europene, realitatea lumii lor, în sfîrșit, căutarea unei construcții dramatice prin care opera lor să devină funcțională, adică, după ce va fi derutat publicul, să sfîrșească prin a-l convinge. Unii dintre ei au ajuns, de altfel, să fie reprezentați și pe Broadway, sau chiar la Hollywood.

Edward Albee (n. 1928) este, indiscutabil, cel mai înzestrat dintre ei. În cîțiva ani a izbutit să obțină succese importante. În esență, genul lui nu se depărtează de tradiție, adică de un sens vădit al teatralității. Mobilul rămîne satiric, și adeseori satira ajunge la vehemența sarcasmului sau a condamnării. Satiră care dobîndește aspecte pline de fantezie în *The Zoo Story* (Poveste din grădina zoologică, 1958) și în *The Sandbox* (Clepsidra, 1959), unde ironizează raporturile reale pe care se bazează familia în S.U.A., deosebit de crude față de bătrîni. *The Death of Bessie Smith* (Moartea lui Bessie Smith, 1959) se îndreaptă în schimb spre faptul divers, moartea unei celebre cîntărețe negre, care, în urma unui accident de automobil, se stinge din cauza

¹ La Paris, partea orașului de pe malul stîng al Senei este socotită mai puțin « selectă » decît cea de pe malul drept

hemoragiei, deoarece spitalele din apropiere, fiind rezervate doar albilor, nu o primesc la serviciul de urgență. Limbajul și procedeele dovedesc libertate și îndrăzneală.

Părăsind agresivitatea din tinerețe, Edward Albee și-a pus în valoare talentul original și primele sale experiențe pozitive, apropiindu-se de dramaturgia postumă a lui O'Neill, de vehementul său act de acuzare față de « modul de viață american ». *Cui i-e teamă de Virginia Woolf?* dezvoltă teme primelor sale piese într-un act, pe un plan evident realist, prin adoptarea unor mijloace scenice și critice fățișe. Obține astfel o mai mare priză la public, reluând firele a ceea ce s-ar putea numi acum o tradiție teatrală americană, care, începând cu O'Neill, caută prin intermediul unor personaje concrete și tipice să înfrîngă și să umilească credința răspîndită în public, că America este prima națiune din lume, datorită celei mai juste și eficace concepții despre viață. Ceea ce trebuie admirat, în special, în această primă piesă în trei acte a lui Albee, este surprinzătoarea măiestrie dialogică și dialectică, echilibrul construcției, substratul neconținut parodistic și revelator. Realizarea constituie prin ea însăși un record: de-a lungul celor trei acte se desfășoară un lung dialog fără evenimente și fără acțiune, în același loc și timp (timpul real corespunde aproximativ cu timpul scenic), între două perechi: una de oameni maturi, alta de tineri, cei doi bărbați fiind profesori universitari. Interesul nu scade nici o clipă. Iar când se lasă cortina, am aflat destule nu numai despre viața personajelor, ci și despre aceea pe care o duc lumea lor, clasa lor, conform « modului de viață american », avînd însă iluzia că se conduc după anumite modele și idealuri de viață. Dificultatea de a trebui să dezvăluie neconținut fapte anterioare, în felul lui Ibsen, stînjenește uneori desfășurarea. Dar Albee o soluționează folosind o dezvăluire treptată a adevărului, cu respectivul *suspense*, după exemplul din Oedip.

Iată subiectul: perechea mai vîrstnică se ceartă îngrozitor, dar țîn unul la altul cu o nedezmințită afecțiune. Aflăm treptat că soțul, profesor de istorie, alunecă

zi de zi spre ratare, pentru că nu are abilitatea de a se afirma; că în copilărie își omorîse din greșeală mama cu o pușcă de vînătoare, iar mai tîrziu și tatăl, conducînd mașina fără a avea experiența necesară. În sfîrșit, că de douăzeci de ani este silit să suporte infidelitățile inevitabile ale soției, fiindcă este impotent. Marta, fiică a miticului rector al Universității, după cîteva scurte aventuri din tinerețe, s-a văzut obligată la această conviețuire, în care își pusese toate nădejtile. Dar nu pierde nici o ocazie de a-și satisface dorințele naturale. Fiind sterilă, a creat cu imaginația și cu complicitatea soțului, un copil, acum în vîrstă de douăzeci și unu de ani, despre care poate să povestească tot felul de lucruri. Marta invită, la două noaptea, perechea cea tînără pe care a cunoscut-o la serata tatălui ei: soțul, asistent la biologie, bărbat agreabil și cu prestanță, soția, moștenitoare bogată a unui predicator laic, care a făcut avere din contribuțiile credincioșilor. Ca să poată avansa în meserie, tînărul n-ar ezita să se folosească de fiica rectorului. Marta o știe și vrea să profite. Se pun pe băutură. Depășesc măsura. Tînărul soț își dă pe față arivismul, precum și noi concepții genetice. Soția lui își mărturisește groaza de a avea copii, produsă de un apetit sexual spasmodic. Nick ratează tentativa cu Marta din cauza alcoolului. Din aceeași pricină, soția lui se tot plimbă între salon și baie. Ciocnirile și încrucișările între cei patru se țin lanț. Nimic nu rămîne ascuns, și se recurge la termenii cei mai direcți, obișnuiți în conversația cotidiană a contemporanilor noștri, dar în mod normal evitați pe scenă. Pînă cînd, într-un acces de exasperare, profesorul de istorie hotărăște moartea fiului imaginar. Spre marea durere a Martei, care o acceptă dar rămîne distrusă, văzîndu-și acum năruită ultima iluzie deliberată. După ce a fredonat ceasuri întregi o parodie a cîntecelului *Cui i-e teamă de lup?* din filmul cu desene animate al lui Walt Disney *Cei trei purceluși*, Marta încheie: « *Mi-e atît de frică!* ». Cuvintele ei comportă un context istoric și psihologic (în privința aceasta poate fi citat cu prisosință Wilhelm Reich, dușman neîmpăcat al

« fricii de a trăi »). Sensul analizei făcute de Albee prin cele patru personaje reiese de la sine destul de clar. De altfel nu este nici nou, nici surprinzător. Ceea ce contează în realitate, este de a se fi ajuns pe scenă atât de departe, cel puțin în privința datelor existenței cotidiene și a angoasei. Și a termenilor, a reflexelor lingvistice, pe care le simțim decisive. În consecință, imaginea personajelor trece dincolo de rampă, sinceră și convingătoare cum rar se întâmplă, făcându-te să uiți caracterul inevitabil artificial al construcției dramatice. Sinceritatea este obținută tocmai în momentele, în clipele, am zice, dintre pauze și replici, printr-o îmbinare de stări sufletești chinuite. Spre deosebire de O'Neill, Albee obține efectul de adevăr nu prin revărsarea confesiunii, ci folosind un joc foarte abil de resurse scenice, care transformă piesa de bulevard într-o radiografie nemiloasă a sentimentelor. Albee continuă astfel linia autorilor americani, de a face publicul să priceapă cum este. Albee ar vrea să-l sperie. Dar știe prea bine că e vorba de o sperietură amuzantă, ca la tobogan, unde totul e bine calculat dinainte.

Jack Richardson (n. 1935) în *Gallows Humour* (Umorul spînzurătorii, 1960) reia spiritul acelor *Galgenlieder*¹ germane, în vogă la München acum vreo cincizeci de ani, creînd două acte cu caracter de *grand-guignol*, dintre care primul redă conversația dintre un condamnat la moarte și prostituata care i-a fost oferită drept ultimă consolare, iar al doilea act cuprinde discuția dintre un călău hotărît să se lase de meserie, și soția lui, la fel de hotărîtă să nu-l lase s-o facă. Jack Richardson urmărește doar piesa de efect.

Saul Bellow (n. 1915), după ce s-a afirmat din plin ca prozator, a abordat și teatrul, cu trei piese într-un act, care s-au bucurat de succes, și o dramă în trei acte care a avut însă o soartă opusă, după cum afirmă autorul însuși. Este vorba de *The Last Analysis* (Ultima analiză, 1967): un fost mare actor vrea să-și recîștige succesul la public, interpretînd o psiho-

dramă ¹, conform metodei doctorului Moreno: interpretul își expune complexe și stările sufletești în fața publicului, făcîndu-și de fapt psihanaliza cu voce tare. Aceasta ar trebui să-i aducă vindecarea. Eroul lui Bellow încearcă această experiență, care se sfîrșește însă catastrofal. Autorul a adunat în vederea acestei dramatizări un material vast pe care însă — după cum îl avertizează el însuși pe cititor — n-a reușit să-l organizeze și să îi dea un ritm coerent.

Dintre acești autori, Jack Gelber (n. 1932) poate fi socotit și cel mai dezinteresat și cel mai liber din punct de vedere moral. În *The Connection* (Intermediarul, 1960) ne prezintă un grup de *hipsters* care așteaptă stupefiantul de la un negru supranumit «Cow-boy». Atmosfera nu e nouă în filmul și teatrul din S.U.A., după cum nu e nouă nici tensiunea așteptării. Nu sînt noi nici efuziunile cu caracter vag ideologic în voia cărora se lasă autorul. Urzeala este evanescentă, dialogul lipsit de deznodămintele scenice normale. Mai interesante sînt inserările muzicale (după cum se știe, printre interpreții de jazz este răs-pîndit uzul stupefiantelor). Stranii și pe alocuri pătrunzătoare sînt unele detalii de mediu. Autorul recurge deliberat la folosirea melodramatică a cazurilor limită, prețuită de romantici și de Baudelaire. Spectacolul are de altfel nevoie de această tentă negru-cărbune pentru a interesa și a atrage. Textul propriu-zis slujește drept schemă pentru a-i pune pe interpreți într-o situație psihologică și realistă specială, care să le prilejuiască virtuozismele disperării și ale distrugerii, atît de seducătoare pe scenă. Evocarea umbrei lui Charlie Parker ², solo-urile improvizate ca în *session* ³ și limbajul de o pregnantă expresivitate, creează în primul rînd atmosferă.

În *The Apple* (Mărul, 1962) intenția este mai abstractă, deci mai greu de sesizat și de pus în legătură

¹ Metodă psihoterapeutică creată de J. Moreno, care folosește improvizarea jocului dramatic ca mijloc de exteriorizare a trăirilor sufletești și a gândurilor, oferind astfel o posibilitate de analiză și transformare a subiecților

² Saxofonist negru din S.U.A. (1920—1955), celebru în lumea jazzului, creatorul stilului «be-bop»

³ Întrunire de jazzmeni care improvizează

cu stări sufletești reale. Un grup de personaje discută și se poartă ca și cum ar trăi un crîmpei din viața lor, adresîndu-se adesea unui manechin sau unui actor care, în cursul celor două acte, personifică — dacă putem spune așa — suferințele unui cîine. Jack Gelber nu se supune unor concepții apriorice și nu respectă prejudecăți de nici un fel: reprezintă viața așa cum o surprinde, în salturi, în străfulgerări care luminează prin perforări ce străbat straturile conștiente și inconștiente. Vehemența care îl deosebește de ceilalți autori se datorește obiectivității cu care își prezintă viziunile, fără a le încadra într-o structură teatrală prestabilită, sau în scheme mentale obligatorii. Gelber rămîne fidel realității cotidiene pe care o întrevede, firește, dincolo de suprafață. Opera lui este legată direct de viziunile halucinante ale lui William Burroughs.

La panorama destul de variată a acestor originale fenomene teatrale, care creează un climat real și specific, trebuie adăugat cel mai bizar și mai ingenios: *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin'so Sad* (Oh tătucule, săracul de tine, mama te-a agățat în dulap și eu sînt foarte tristă, 1961) cu care debutează tînarul și spiritualul Arthur L. Kopit (n.1937). La început totul are un aer misterios și plin de fantezie, cînd sosește, precedată de timbre poștale și monede, plante și pești carnivori, matura și bizara doamnă Petală-de-roză, cu fiul ei Jonathan, care, din cauza exuberanței ei agresive, a ajuns aproape un debil mintal. Dar curînd mecanismul se dă pe față, împrăspătat mereu prin lovituri de teatru. Avem de-a face cu clasică luptă dintre sexe, dusă pînă la ultima limită. În cazul de față, femeia este cea care pune stăpînire pe bărbat, întîi pe soț, apoi pe fiu, anihilîndu-le practic existența, transformînd instinctele sexuale înăbușite, nesatisfăcute și inhibate, în violență fizică. Cînd îi moare soțul, doamna îi îmbălsămează cadavrul și îl poartă după ea ca amuletă. Băiatul ei a ajuns la aversiune față de femei și, pus la proba sexuală de o guvernantă nerușinată, în loc s-o posede pe frumoasa guvernantă aproape

despuiată, o sugrumă, răzbuându-l în mod inconștient pe bietul său tată.

În această demonstrativă poveste a subjugării, se inseră comandorul Tușiș-de-roze care, aruncându-se cu tiranicul lui nesaț de bătrîn afemeiat în ghearele doamnei, scapă în chip miraculos de îmbrățișarea ei carnivoră. Cine se apropie, riscă să-și piardă viața, ca imprudenta guvernantă. Arthur L. Kopit a adoptat procedeul tipic al lui Ionescu: acela de a transforma o realitate psihică într-o realitate fizică, prin care cea dintîi este lămurită și revelată în mod alegoric. Actele inconștiente de cruzime între soție și soț, mamă și fiu, capătă aspectul unei ciocniri fizice directe, conștiente și crude. Astfel, Kopit dirijează rebeliunea împotriva matriarhatului, mai ofensiv și mai periculos cînd femeia dispune de o avere care îi îngăduie orice capriciu pe socoteala celor ce depind de ea. Satira abuzurilor provocate de bogăție se îmbină lesne cu aceea a lăcomiei și durtății femeii americane, cu respectivele deformări psihice. Arthur L. Kopit, definindu-și piesa drept o «tragi-farsă pseudo-clasică într-o traducere franceză bastardă», a arătat limpede către ce tindea. Lucru destul de rar, el a izbutit să-și atingă ținta propusă. Subiectul este tratat pe linia vodevilului, cu umor verbal și înlănțuire de efecte comice. Umorelul lui Labiche a devenit «umor negru»: la ridicarea cortinei vedem un sicriu care se clatină și se dă peste cap în mîinile comisionarilor. Satira privitoare la veleitățile «clasei superioare», la complexele și ipocriziile ei, la cruzimea ei, se exercită prezentîndu-i ticăloșiile și impotențele duse la limită. Folosind procedee excentrice și o exuberantă fantezie alegorică, spectacolul obține chiar și adeziunea celor satirizați, cărora le flatează vanitatea și visele. Ritmul, replicile, înlănțuirea scenelor, reprezentările plastice de elemente fundamentale ale subconștientului sînt conturate cu deosebită eleganță.

Many Loves (Mulle iubiri, 1959) este opera poetului, pe vremuri revoluționar, William Carlos Williams (n. 1883), mereu extrem de energic și activ, cu toate că astăzi este foarte în vîrstă. Ca

și la Pirandello, cadrul piesei e furnizat de discuțiile dintre un director de teatru și un autor, cu privire la trei piese într-un act, puse în repetiție de către autor. Cele trei piese urmăresc să demonstreze că iubirea se îndreaptă totdeauna în direcții greșite, năruindu-se lăuntric. Cu toate acestea, a iubi, a trăi, a crea sînt lucruri importante în sine, chiar dacă rezultatele practice se soldează cu dezamăgiri. Autorul este îndrăgostit de actrița principală, directorul se simte foarte atras de autor. În ciuda acestei mici pasiuni, consimte totuși la căsătoria celor doi, știind că va duce la un eșec. Toată seara stă în sală lîngă autor, ridiculizîndu-i personajele, dialogul, regia, și descumpănind firește pe actori, care trebuie să continue să joace, hărțuiți de săgețile lui sarcastice. Într-un climat scenografic și regizoral hotărît aluziv, cele trei acte sînt legate între ele doar prin tema psihologică: fatala dezamăgire produsă de iubire. În prima piesă, Serafina cochetează cu mai mulți bărbați neștiind pe care să-l aleagă, infidelă din vocație. În a doua, necazurile lui Ann — o tînră de la țară, copleșită de o situație familială grea — sînt pe punctul de a fi rezolvate de o bogătașă lesbiană care vrea să cumpere ferma familiei, sperînd ca, în schimb, să cîștige dragostea fetei. Ann, firește, n-a priceput scopurile ei ascunse și este foarte mișcată de atîta generozitate. O așteaptă o trezire amară. În cea de-a treia piesă, o mamă obsedată și chinuită de problemele familiale își deschide sufletul față de medicul pediatru venit să-i examineze copilul bolnav (autorul se identifică cu pediatrul, fiindcă a exercitat această profesie vreme de cîteva decenii într-un mic orășel din New Jersey). Pediatrul își spune și el păsurile; amintirile fiecăruia, precum și complexe și tendințele sexuale ies treptat la iveală, ducîndu-i, cum era și firesc, la sărut. În clipa aceea, năvălește în cameră copilașul în pijama și îi zice pediatrului « tăticule ». Cortina se lasă, autorul și directorul discută din ce în ce mai îndârjiți.

Piesele lui Jack Gelber și ale lui William Carlos Williams se joacă la « Living Theatre » al lui Julian Beck și Judith Malina, care, după cum vom vedea,

a avut o importanță hotărâtoare în dezvoltarea teatrului american.

Cuvîntul a fost creat în funcție de sunetul său și, în fond, de rostirea lui. Strămutîndu-se pe hîrtie, a devenit semn și simbol. De aici a rezultat un divorț aproape de neînlăturat între recitare și lectură. Chiar și modul de exprimare s-a diferențiat în vederea faptului că cuvîntul avea să fie rostit sau citit. Cînd se rostește, i se evidențiază valorile dramatice. Cînd se citește, se determină coordonatele unei realități. De aici, ispita de a se transfera un text dintr-un domeniu într-altul, de a se citi un text dramatic sau de a se recita un text compus pentru lectură. Încălcările limitelor devin permanente. La fiecare trecere, prin forța lucrurilor, se produce o scădere, dar se poate întîmpla și o îmbogățire. În orice caz, osmoza oferă multiple și reale motive de interes. Dacă îl citești pe Shakespeare după ce l-ai văzut jucat de atîtea ori, ai o surpriză, îi descoperi dimensiuni nebănuite, o concepție de viață foarte actuală în autentica ei libertate. Dacă reciți din Joyce, adică dai cuvîntului o consistență de *mimesis*, ți se revelează magma inițială, adică izvoarele sale. Acest balans specific între imaginația concretizată într-un limbaj scris și reprezentarea ei în termeni de viață propriuzisă constituie pentru scriitor o confruntare riscantă. Evident, nu se pot stabili ierarhii între limbajul scris, cel vorbit sau cîntat, și cel figurativ. În cazurile în care se atinge cea mai mare facilitate și răspîndire, predomină prin forța lucrurilor superficialitatea sau, și mai rău, inconsistența. De pildă, Shakespeare jucat sau filmat ne lasă în majoritatea cazurilor profund nesatisfăcuți față de rezultatele obținute de noi înșine prin lectură. Ar fi totuși extrem de periculos să ne închidem în categorii și să suprimăm comunicațiile. A nu încerca semnificația prin sunet sau imagine (fără a ține seamă de faptul că etica se poate contopi cu estetica, după spusele lui Wittgenstein¹, constituie o mărturisire de neputință.

¹ Ludwig Wittgenstein (1889—1951), filozof austriac, unul din inițiatorii neopozitivismului, a contribuit la dezvoltarea logicii simbolice

În *Ulysses*, James Joyce (1882—1941) a situat în mijlocul operei o lungă scenă dialogată, care se petrece la bordelurile din Dublin, întâi în exterior, apoi înăuntru. Oamenii de teatru erau de mult ispitiți de ea. A fost realizată cu titlul *Ulysses in Nighttown* (Noaptea lui Ulise, 1960) la un teatru off Broadway. Datorită sensibilității dovedite față de posibilitățile dramatice ale acestui fragment, precum și ale altor pasaje din roman, Marjorie Barketin a izbutit să le transpună într-un spectacol combinat cu acțiuni mimice, cu îndrumarea și ajutorul lui Padraic Colum, unul din cei mai mari scriitori irlandezi în viață.

Textul prezintă la lectură posibilitatea reprezentării concrete a unor imagini de « fantastic social », care prin limbajul dramatic își fac auzită sonoritatea complexă. Dar, oare, sinteza realizată nu va părea, totuși, superficială și aproximativă față de original? Cît din dialog și din scenele de pură mișcare figurativă va răzbate dincolo de rampă fără a se atrofia? De altfel, lectura nu este o apropiere de gândirea creatoare originală? Aici, totuși, apropierea rămîne la un caracter ilustrativ, pentru a nu spune de vulgarizare. Și este cazul să constatăm în ce măsură vulgarizarea, care a luat locul imitației din clasicismul de altădată, copleșește astăzi, atît la creator cît și la consumatorul de cultură, redusa parte creatoare și autonomă care ne-a mai rămas.

Din ultima operă a lui Joyce, *Finnegan's Wake*, Jean Erdmann a scos *The Coach with Six Insides* (Trăsura cu șase pereți, 1963): pantomimă, dans, cîntec, cuvînt.

Jean Erdmann a trăit pînă la șaisprezece ani în insulele Hawai, devenind expertă în celebrele dansuri exotice de acolo. Stabilindu-se apoi la New York, ea devine eleva Marthei Graham¹, apoi primă balerină în baletele acesteia. Între timp avea să să căsătorească cu Joseph Campbell, astăzi cel mai apreciat și devotat specialist al operei lui Joyce. Jean Erdmann a refuzat multă vreme să-și urmeze

¹ Dansatoare americană, una dintre inițiatoarele dansului modern, a fondat la New York Teatrul « Dance Repertory »

soțul pe drumurile greu accesibile ale lui *Finnegan's Wake*. Dar într-o zi, căutînd subiecte pentru o coregrafie, a dat peste figura simbolică joyciană a lui Ann Livia Plurabelle — idee a vieții și a apei fluviale — personajul preferat al soțului ei. S-a gîndit la un balet. A fost nevoită, ca atare, să înfrunte paginile cărții pentru a o transpune pe scenă. Astfel a luat naștere un spectacol, unde dansul, muzica și cuvîntul se îmbinau în deplină armonie, învăluite într-un stil de vis. Vasta și captivanta reprezentare din *Finnegan's Wake* apare aici, prin forța lucrurilor, doar prin fragmente care prezintă desfășurarea acțiunii văzută prin personajul lui Ann Livia Plurabelle, într-o viziune ireală ce împletește amintirile și speranțele ei, așa cum se ivesc în manifestarea subconștientului. Cei patru actori personifică diferite faze și diferite imagini într-o desfășurare intensă și dramatică. Un rol de seamă are aici, ca și în *Finnegan's Wake*, studiul aprofundat al structurilor limbajului, al rădăcinilor lui, al comparațiilor filologice, al jocurilor lui voluntare sau involuntare. Realitatea Dublinului joycian este permanent prezentă, dar transfigurată printr-o epurare care o dezbracă și o descărnează.

Prima — și pînă acum unica — încercare a lui Henry Miller (n. 1891) de a-și reda universul, personajele și concepțiile prin mijloacele spectacolului, *Just Wild about Harry* (Din dragoste pentru Harry, 1963), în șapte tablouri, trasează o scurtă odisee de tip joycian. Am putea recunoaște, eventual, în protagonist o proiectare imaginară a stărilor sufletești ale autorului însuși, sau mai bine-zis, a aspirațiilor lui. Harry este un tînăr pierde-vară, spiritual și agreat de femei, printre care face ravagii. Una însă, numită Jeannie, îi va fi fatală. Iubirea ei nu cunoaște limite, capătă aspectul unei persecuții, îl urmărește pretutindeni, chiar cînd Harry concepe alte simpatii și cultivă alte înclinații: o prostituată, o tînără intelectuală. În cele din urmă, năvălește la el în casă și îl pune în fața dilemei: sau consimte cu sinceritate să o iubească, sau îl împrușcă. Harry rămîne perplex; în clipa aceea se deschide ușa. Intră un al treilea, care iese imediat, la porunca lui Jeannie.

Camera rămîne în întuneric. Două împușcături. Harry și Jeannie se strămută pe lumea cealaltă, unde printre valuri de cîntece își jură o dragoste eternă. Acțiunea urmărește evident să amuze. Celelalte personaje servesc drept cadru pentru Harry și femeile din jurul lui, fiind caracterizate cu vehemență: apare chiar și un orb, un pitic, un soldat german. Dialogurile și acțiunea se succed, evident, în afara oricărui context realist. Dar nu le rupe de realitate, zugrăvind aspectele care frapează imaginația lui Miller prin aceleași procedee ca și în cele două *Tropice*¹, și în unele nuvele. Tema este și de data aceasta dragostea. Henry Miller pare că vrea să ne spună, în felul său: e frumos și amuzant să treci de la o femeie la alta; dar, la urma urmei, e mai bine să iubești doar una singură, pînă la capăt, din toate puterile tale. Morala nu e nouă, dar, agrementată cu multe poante umoristice și cu unele violențe scenice, nu este lipsită de un oarecare farmec.

PINTER

Scriitorul englez Harold Pinter (n. 1930) își face debutul în 1957 cu piesa într-un act *The Room* (Camera). Actor și regizor al propriilor sale piese, apoi scenarist de filme, el creează o dramaturgie absolut personală. Tematica lui este aceea a problemelor esențiale ale existenței umane. Preocuparea lui principală este să observe ce se petrece cu oamenii. Personajele sale sînt ființe însingurate, trăind la limita vieții; puse în fața problemelor realității, ele trebuie doar să intre ori să iasă pe ușă, să vorbească ori să tacă, potrivit unui ritm precis, unei structuri care — după cum declară autorul însuși — i se dezvăluie în cursul redactării. Limbajul folosit (realist, incoherent, eliptic, negramatical, adesea umoristic) contribuie mult la crearea tensiunii

¹ Opere în proză intitulate *Tropical Cancerului* (prima carte a lui H. Miller) și *Tropical Capricornului*

care se simte în piesele sale. O tensiune ce cuprinde un sentiment de violență și amenințare, mai ales în primele sale piese. Aceasta, spune Pinter, pentru că lumea noastră este o lume a violenței, iar amenințarea nu vine de la persoane sinistre, ci de la ființe normale, asemenea nouă tuturor, și de la evenimente care se petrec în fiecare zi. Cadrul este aproape întotdeauna închis: o cameră unde personajele se refugiază pentru a se apăra de ceilalți și de propria lor ruină. Amenințarea vine din afară, de la intrusul care poartă în el răsturnarea lumii. În *Camera*, este negrul simbolic, ca și perechea de vizitatori în căutare de apartament și, de asemenea, proprietarul casei. În *A Slight Ache* (O ușoară durere, 1959), tăcutul vânzător de chibrituri, folosit de doi soți ca instrument pentru a-și exprima nemulțumirea și nesiguranța. Acest element de nesiguranță, de nedefinit, care constituie în sine o amenințare, este prezent încă de la început pe scenă în *Camera*; el apare și la cei doi ucigași, singurele personaje din *The Dumb Waiter* (Băiatul mut, 1960), dintre care unul va fi victima celuilalt.

Tema ucigașilor este prezentă și în *The Birthday Party* (Aniversarea, 1958), prima piesă în trei acte a lui Pinter. Un evreu și un irlandez sînt aparent însărcinați să-l captureze pe Stanley, fost pianist indolent, în pensiunea mizerabilă unde proprietărea îl copleșește cu atențiile ei. În timpul unei petreceri de aniversare, cei doi își fac apariția în casă, unde se instalează sub privirea indiferentă a lui Stanley. La sfîrșitul piesei, proprietărea a ajuns, în mijlocul acestor bărbați, un fel de automat. Este tăcută, epuizată, lăsînd impresia că nu mai răspunde la cererile și exigențele celorlalți deoarece a fost asimilată, că aparține lugubrei lor realități, făcută din singurătate psihologică și morală, că a ajuns condiționată de existența lor. Dialogul, care în *The Caretaker* (Îngrijitorul, 1959) era alcătuit din întreruperi, repetiții, neînțelegeri, contraste comice, devine mai violent și mai puțin ciudat în *The Homecoming*. Dar este tot un dialog obișnuit, făcut din banalități, care produce însă efecte dramatice emoționante, de o mare vigoare și vitalitate. Pinter simte

cînd ritmul cere ca personajul să vorbească, să acționeze, sau să provoace o ruptură în mișcare, deci o tensiune dramatică. Autorul consideră că nu se poate neglija forma, structura și unitatea întregului. De aceea, el se consideră un dramaturg tradițional. Cu piesa *Saved* (Salvat, 1965) Edward Bond încearcă să meargă mai departe decît Pinter, verificîndu-și personajele printr-un contact cu o realitate foarte actuală, aceea a tineretului londonez tulburat de noua civilizație și capabil chiar de un infanticid, datorită dezorientării și lipsei unei rațiuni de existență. Piesa este brutală, oferind situații care sînt, de fapt, echivalentele dramatice ale lucrurilor ce se petrec în lumea de afară. Autorul folosește, evident, limbajul vorbit curent, fără a ocoli argoul sau dialectul.

În schimb, piesele într-un act ale lui Norman Frederick Simpson (n. 1919) merg în direcție opusă, către o abstractizare a raporturilor umane, care debușează într-un comic neliniștit. Așa este cazul în *A Resounding Tinkle* (O sonerie răsunătoare, 1957), *The Hole* (Gaura, 1958), *One Way Pendulum* (Pendul cu sens unic, 1959), *The Form* (Forma, 1961).

POLONIA

Începutul curentelor teatrale de avangardă în Polonia poate fi legat de dramaturgul, scriitor și regizor simbolist Stanislaw Wispianski (1869—1907) care, făcînd legătura cu tematica scriitorilor romantici polonezi, a realizat o renovare hotărîtă a scenei în direcție antinaturalistă, reconsiderînd valorile poetice și aluzive. Orientările lui au fost reluate și dezvoltate de Witold Gombrowicz, Tadeusz Roźewicz, Jerzy Broszkiewicz, Sławomir Mrożek, fiecare cu intenții diferite, uneori sub influența teatrului european recent. Orientarea lor este adesea satirică, dar în formă grotescă, exprimată prin descompunerea personajului, a epocii, a locurilor,

a întîmplărilor. Acești autori asimilează inovațiile avangărzii, îndreptîndu-se însă către subiecte concrete, actuale.

Între cele două războaie s-au manifestat două fenomene opuse, care au stat la baza teatrului polonez din ultimii zece ani. Propagarea artei dramatice s-a făcut pe o scară destul de largă, în special datorită puternicei personalități a regizorului *L e o n S c h i l l e r*, care a adus o contribuție decisivă în crearea unei arte a spectacolului de un înalt nivel tehnic, lăsînd un rol important imaginației, Pînă la moartea lui, în 1955, Schiller a rămas oarecum părintele teatrului polonez. În schimb *S t a n i s l a w I g n a c y W i t k i e w i c z*, zis și Witkacy, (1885—1939) a rămas complet izolat și necunoscut. Pictor și romanțier, el s-a ocupat și de teatru. Piesele sale cele mai cunoscute, *Kurka Wodna* (Lișița, 1922) și *Szewcy* (Ciubotarii, 1934), sînt construcții abstracte, bazate pe conflicte umoristice, folosind situații și personaje absolut imaginare. Witkiewicz a participat la mișcarea de avangardă din anii 1910—1920 (dadaism și suprarealism). Opera lui este legată de această mișcare, manifestînd totodată un înalt simț al teatralității și al divertismentului. În scrierile sale teoretice el susține exigența «forme pure», luptînd împotriva oricărui naturalism tradițional sau a concepțiilor înguste, ca și împotriva simbolismului, care-și făcea simțită în mod apăsător influența asupra culturii poloneze. Exemplul lui a dobîndit cu timpul o mare importanță istorică. După 1956, Witkiewicz a devenit model și stîndard, astfel încît opera lui a contribuit din plin la noua orientare culturală. De altfel, el posedă o originalitate incontestabilă. Cu toate acestea, fenomenul rămîne circumscris în timp și spațiu, avînd, desigur, o semnificație istorică, dar și anumite limite. Numeroasele sale piese urmează o evoluție caracteristică. *Wariat i zakonnica* (Nebunul și călugărița, 1925) mai poartă încă urma unor influențe simboliste sau expresioniste, remarcîndu-se printr-un umor care răstoarnă totul. Spre deosebire de alți dramaturgi de avangardă contemporani cu el, Witkiewicz merge direct spre miezul problemelor, bazîndu-se pe acțiune, nu pe

replaci, și parvine, de aceea, să creeze o mișcare scenică surprinzătoare. *Lișița* cuprinde o intrigă în care sentimentele și afecțiunile ajung întotdeauna la soluții neprevăzute. Piesa nu se bazează pe simboluri sau automatisme, ci pe neprevăzutul vieții: neprevăzut absolut verosimil, chiar când este uluitor. Regăsim aici influența teoriilor autorului («forma pură»), dar în mod aproape imperceptibil, deoarece inspirația lui evoluează cu deplină libertate pe terenul primejdios al raporturilor dintre oameni. În ultima fază a creației sale, pentru care e tipică piesa *Ciobotarii*, apar reflexii cu caracter social, sprijinite de un umor coroziv. Între timp, avangarda, și în special suprarealismul francez, își găsesc un suport în activitatea sau reflexia politică. Pe de altă parte, exemplul lui Maiakowski era destul de aproape. Figura lui Witkiewicz se situează așadar la o importantă răscruce istorică. Ea oferă un exemplu a cărui semnificație o depășește pe aceea a operei sale. Nu trebuie uitat că multă vreme, poate veacuri de-a rândul, teatrul și cultura Europei s-au concentrat în câteva capitale mari: Paris, Londra, Berlin, Viena. Restul fenomenelor culturale puteau avea oarecare răsunset, dar rămâneau marginale, provinciale. Această mișcare de concentrare, cu toate inconveniențele pe care le comportă s-a dezagregat încetul cu încetul. A început să se formeze un teatru și o cultură cu caracter polimorf și policentric, în ciuda perfecționării comunicațiilor între diferitele centre de creație. Witkiewicz este prototipul unei mișcări autonome, deși format de o mișcare generală, dând naștere unor urmări cum rar se mai pot întâlni în istoria avangărzii teatrale. Operele sale sînt jucate din când în când în Polonia, fiind privite drept surse de descoperiri; el se perpetuează însă prin opera noilor autori și în noile mișcări teatrale, care pornesc de la aceleași baze și urmează același drum în căutarea unor noi rațiuni de existență a teatrului.

Spectacolul de teatru beneficiază, în Polonia, de aportul cîtorva regizori creatori. Timp de mai mulți ani *K r y s z t y n a S k u z a ń k a* a încercat la Nowa Huta, centru muncitoresc din Cracovia, să apropie publicul popular de un repertoriu destul

de înaintat, sau măcar de puneri în scenă avangardiste. La Varșovia, Erwin Axer a creat un teatru unde se îmbină grija pentru o formă și o reprezentare elaborată, cu alegerea unor texte moderne destul de îndrăznețe. După o primă experiență la Lódz, Kazimierz Dejmek lucrează la Teatrul Național din Praga, consacându-se în special clasicilor, cu un simț critic și totodată umoristic. Unii autori contemporani din Polonia și Cehoslovacia dovedesc, prin opera lor, cât de prețioasă este fecunditatea experiențelor, a influențelor, a încrucișărilor, care permit o alegere personală. Acesta este, de pildă, cazul lui Tadeusz Różewicz (n. 1921), chiar dacă experiențele și maturizarea lui au fost mai complexe și mai dificile. *Kartoteka* (Fișierul, 1960) redă întâmplările unei nopți oarecare, trăite de un polonez oarecare. Tonul este vădit autobiografic. Acțiunea trece de la o situație la alta, de la un personaj la altul (de genuri foarte diferite) cu o perfectă dezinvoltură. Lucrul cel mai atrăgător este umorul cu totul special, detașat, zîmbitor, aproape indiferent, dar profund distructiv. Acțiunea se poate petrece oriunde, căci problema vizată este un aspect al condiției umane: înfrîngerea în fața mecanismelor, care rămîn întotdeauna cele mai tari în existența socială. Înfrîngere ce lasă totuși loc unei conștiințe ironice, adevărata biruitoare în această lungă divagație din amurg pînă în zori. *Grupa Laokoona* (Grupul Laocoon, 1962) redă o serie de conversații privitoare la raporturile convenționale sau false dintre burghezie și artă. *Akt przerwany* (Act întrerupt, 1965), scrisă într-un stil sec, constituie un fel de aplicare a aforismului « un zar nu anulează niciodată hazardul ». Hazard, creație artistică, posibilitate și disponibilitate: este un joc de oglinzi care, încredințat interpretării unui regizor inspirat, poate oferi variații de efect, frizînd comicul.

Cele trei piese din 1964: *Śmieszny staruszek* (Un bătrîn ciudat), *Wyszedł domu* (Plecac de acasă) și *Spaghetti i miecz* (Spaghete și sabie), se caracterizează printr-o reprezentare mai realistă și, uneori, prin paradoxuri ironice.

Imienia Wladzu (În numele puterii, 1958) de J. Broszkiewicz reia sub noi perspective temele de predilecție ale expresioniștilor, într-o formă plină de imaginație care se inspiră din anumite situații istorice. În istorie se repetă periodic alternative în care puterea este exercitată în numele poporului și asupra lui, sau în numele poporului și efectiv în interesul lui. Conflictul dramatic se iscă pentru întâia oară în timpul republicii romane, și vedem cum consulul Claudiu, partizan al unei asprimi gata să sacrifice poporul, capătă întîietate față de un alt consul, preocupat doar de interesele poporului. Claudiu îi pune pe adeptii lui să-l sugrume pe rival. Cu al doilea episod ne aflăm în Spania. Regele Filip a vrut, la moartea lui, să-l lase moștenitor pe prințul Juan, reprezentant al celui de-al doilea sistem. Juan refuză, pentru că nu poate accepta puterea de la cel care a exercitat-o în mod atît de opus principiilor sale. Și-o dispută doi nepoți ai lui Filip, iar înalții demnitari ai Curții dau, firește, cîștig de cauză celui mai puțin stînjenitor. În episodul al treilea, decorul reprezintă o celulă de închiisoare din timpurile noastre. Într-o rapidă succesiune de evenimente, vedem cum un deținut iese din ea aclamat triumfal de mulțime, tocmai pentru că fusese închis ca reprezentant autentic al ei. Paznicul se baricadează în celulă de frica linșajului. Denunțatorul deținutului este ucis. Sorții se schimbă. Limbajul dramatic, intens și bogat, atinge o formă bine gîndită și realizată.

În anii următori, Broszkiewicz a creat o operă dramatică foarte variată atît ca formă cît și ca intenții. Lucrînd pentru a furniza un repertoriu teatrelor poloneze, el asimilează maniere, sau propune situații care au drept unic numitor comun, teatralitatea. O dramaturgie complexă este aceea a lui Slavomir Mrozek (n. 1930), care se bucură de o reputație internațională. Piesa *Tango* (1965) a făcut cunoscut numele autorului pe toate scenele importante ale Europei. S-a discutat multă vreme despre eventualul mesaj al acestei piese. Probabil că autorul nu și-a formulat explicit nici unul. El a descris, fără alte gînduri, drama generațiilor care s-au succe-

dat în Europa în ultima jumătate de veac. Piesa relevă un proces istoric pe care autorul îl cercetează cu o privire detașată și imparțială. Stilul lui Mrozek comportă o atitudine rece și nemiloasă, interesată în special de concluziile ce se pot obține din observație.

Printre experiențele care au marcat ultimii ani, una dintre cele mai semnificative a fost cea realizată de Jerzy Grotowski (n. 1933), care a reluat și a dezvoltat considerabil ideile schițate de Stanisławski. În colaborare cu Ludwik Flaszen, el a lucrat, începând din 1959, în orașul Opole, unde a creat «Teatrul-Laborator». Din 1965 activează la Wrocław, unde și-a integrat teatrul într-un «Institut de cercetări asupra artei actoricești». Repertoriul pieselor puse în scenă de Grotowski ne oferă o primă indicație asupra coordonatelor muncii sale: *Cain* de Byron, *Sakuntala* de Kālidāsa, *Dziady* de Mickiewicz, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de Wyspiański, *Hamlet* de Shakespeare, *Tragica poveste a doctorului Faust* de Marlowe, *Prințul constant* de Calderón și *Apocalypsis cum figuris*, o versiune teatrală a apocalipsului lui Ioan. Această selecție dovedește că Grotowski se orientează către subiecte cu caracter mitic, capabile să exprime o civilizație a subconștientului, o civilizație antropologică. Structura pieselor trebuie să ofere o libertate absolută actorului, furnizându-i o unealtă adecvată pentru căutările sale, pentru tentativa lui de a merge, trup și suflet, pînă la capăt. Grotowski își prezintă spectacolele în săli mici, fără scenă, unde actorii se amestecă cu spectatorii. Aceștia sînt puțin numeroși, cel mult optzeci în fiecare seară. Actori sînt doar vreo zece, și nu se schimbă în cursul anilor. Dintre ei, Ryszard Cieslak pare să fie, datorită jocului său scenic, produsul cel mai reușit al principiilor lui Grotowski. Acesta a inaugurat o metodă care urmărește trei obiective:

«a) Să incite la un proces de autorevelare, ajungînd pînă la subconștient, dar să canalizeze această incitație pentru a obține reacția dorită.

b) Să creeze priceperea de a manipula acest proces, de a-l descompune și a-l transforma în semne. Ceea ce în-

seamnă concret a construi o partitură, ale cărei „note, să fie mici elemente de contact, reacții la stimulentele lumii exterioare. Adică ceea ce noi numim a lua și a da, c) Să elimine din procesul creator rezistențele și piedicile create de propriul său organism, fizic și psihic (ambele formînd o totalitate).»

Grotowski lucrează în colaborare cu cercetători și discipoli străini, deoarece dorește ca institutul său să fie un loc de întîlnire, de observație, de distilare a experiențelor, potrivit celor mai diferite puncte de vedere, respectînd însă un spirit de precizie și consecvență absolut științific. Acțiunea teatrală se naște, așadar, din întîlnire, din schimburi și din confesiune sinceră, dintr-o dăruire reciprocă de sine, făcută total, pînă la o autorevelare zguduitoare, care duce la autocunoaștere și vindecare. Actorul se află într-o stare de disponibilitate pasivă în scopul de a executa o partitură activă. Se folosește un limbaj metaforic pentru a se spune ceea ce este decisiv. Cu umilință, cu dispoziția sufletească a celui care ar dori, nu să facă asta, ci să renunțe la a nu o face. Actorul trebuie să acționeze în transă. Dăruirea de sine trebuie să se realizeze în cea mai profundă intimitate a sa, cu încredere, ca în dragoste. Este necesar, deci, ca el să îmbine autopătrunderea, excesul și disciplina formei. Acest act duce la un paroxism, care aduce liniștea. Elaborarea artificului scenic se face prin ideograme (gest, sunete) făcînd apel la asociațiile din psihicul spectatorului. Spectatorul nutrește o adevărată nevoie spirituală și dorește într-adevăr să se analizeze în contact cu reprezentăția. Spectacolul este un act de psihoterapie socială, provocare și exces, luptă psihică cu spectatorul.

«Deși teatrul nostru se folosește adesea de texte clasice, este un teatru contemporan, deoarece confruntă rădăcinile noastre cu stereotipurile actuale, îngăduind astfel considerarea prezentului prin perspectiva trecutului, și a trecutului prin perspectiva prezentului nostru. Deși acest teatru merge pînă la un limbaj al gesturilor și al sunetelor elementare, perceptibil dincolo de învelișul cuvîntului, și pe care-l poate pricepe chiar și cel ce nu cunoaște limba în care se joacă, un asemenea

teatru trebuie să fie național, deoarece se bazează pe introspecție și pe sondarea supra-eului social, format într-un climat social anumit și inseparabil de el.

Dacă dorim cu adevărat să sondăm în profunzime logica gândirii și comportării noastre, ajungînd pînă la zonele lor ascunse, pînă la motorul lor secret, întregul sistem de semne construit de reprezentafie trebuie să facă apel la experiența noastră de astăzi, la realitatea care ne-a învăluit și ne-a format, la acest grai inform al gestului, al murmurului, al intonației observate pe stradă, în timpul muncii, la cafenea, într-un cuvînt la graiul care emană din comportările umane pe care le observăm».

Firește, nu se poate vorbi despre acest teatru fără să-i fi văzut spectacolele. Este incontestabil că toate căutările lui Grotowski constituie punctul final al unei experiențe care durează de trei mii de ani. Dar sînt un punct final și pentru că deschid nenumărate posibilități, încă de neimaginat, în strînsă simbioză cu existența umană.

CEHOSLOVACIA

Teatrul cehoslovac actual este, de asemenea, tribut ar perioadei dintre cele două războaie mondiale: atunci s-au pus bazele și i s-a constituit fizionomia. Mai mult decît figura lui Karel Čapek, au contat spectacolele de la Teatrul «Osvobozené divadlo» ale lui Voskovec și Werich, și de la Teatrul «D 34», ale regizorului E. F. Burian (D de la «divadlo» = teatru; fondat în 1934, teatrul își schimba cifra în fiecare an). Jiří Voskovec și Jan Werich, doi actori comici de mare talent, au prezentat între 1925 și 1935 o serie de piese satirice inspirate din actualitate, chiar dacă porneau de la texte clasice (Aristofan, Lucian).

Emil František Burian s-a format în mijlocul experiențelor celor mai îndrăznețe ale epocii (Piscator, Meyerhold). Regiile sale interpretau politic cele mai progresiste texte ale teatrului european.

Fiind și muzician, el a studiat noi mijloace de a insera muzica în spectacol. A cules tradiții populare, folosindu-le în cadrul unor reprezentații armonioase, care puneau în lumină spiritul poporului său. După război, ca și în celelalte țări de democrație populară, teatrul a fost încurajat de autorități, devenind accesibil pentru un public larg. Exemplele lui Burian, Voskovec și Werich, vechi comuniști, și-au pus amprenta în domeniul stilului. Treptat s-a constituit o nouă generație de regizori, care au pornit la căutări autonome în privința formei. O t o m a r K r e j č a și K a r e l K r a u s au înclinat către un lirism delicat. A l f r e d R a d o k a dovedit în spectacolele sale o imaginație foarte bogată. J a n G r o s s m a n desfășoară o satiră agresivă, utilizând procedee care continuă tradiția « avangărzii ».

În ultimii ani s-a înregistrat o adevărată înflorire pe plan intelectual. Mărturia ei în teatru o constituie operele lui V a c l a v H a v e l (n. 1936), L a d i s l a v S m o č e k (n. 1932), P a v e l K o h o u t (n. 1928) și M i l a n K u n d e r a. Această dramaturgie a dobândit trăsături specifice bine definite, iar contribuția teatrului cehoslovac se dovedește a fi astăzi dintre cele mai importante, cu atât mai mult cu cât s-a format în severitatea unei educații stilistice riguroase, orientată către atingerea unei reale forțe de exprimare. Această forță de exprimare se realizează, în primul rînd, prin crearea unor forme noi și originale, legate de evoluția istorică, fără a căuta însă în ele un alibi sau o evaziune, cum se întîmplă astăzi adesea cu teatrul numit politic.

TEATRUL POLITIC OCCIDENTAL, ASTĂZI

MOȘTENIREA LUI PISCATOR

În ultimii zece ani s-a produs o nouă și vastă schimbare în domeniul producției dramatice, acum îndreptată spre noi obiective. Textele și spectacolele vădesc întoarcerea către un «teatru public» și, lămurindu-și treptat intențiile, ajung să se declare în mod explicit politice. De fapt, este vorba de obișnuitul ciclu autonomie-eteronomie, care se desfășurase și în secolele anterioare, cu momentele sale de vîrf și de confluență.

În temele abordate se constată mai ales influența lui Piscator. Adeseori sînt reluate întocmai lozincile pe care le lansase Piscator, fără alt succes decît acela de curiozitate, în lucrarea sa *Teatrul politic* sau, mai cu seamă, în spectacolele sale. Din punct de vedere tehnic — folosirea mașinismului — orientarea lui a fost aproape total părăsită. Din punct de vedere teoretic, descoperirile sale au fost însă considerate absolut fundamentale și s-a căutat cu tot dinadinsul să se revină la ele. Negarea artei, efectuată de dadaism, devine la Piscator justificarea artei în calitate de instrument revoluționar, «vestitoare a voinței inconștiente a maselor» și, în cele din urmă, forță de propulsie pentru a se ajunge la conștiințe de clasă, la imaginea magică a «revoluției».

În chip firesc, mișcarea pe care Piscator o suscitase la New York prin școala sa (Julian Beck și Judith Malina, fondatorii lui «Living Theatre», i-au fost elevi) începe să se dezvolte în Germania Federală, în urma întoarcerii maestrului în patrie. Principiile lui se dovedesc actuale, interesante, mai

funcționale, am zice, chiar decît acelea ale lui Brecht. Prin forța lucrurilor, faptul că Brecht nu a intervenit direct în problemele cele mai acute ale momentului i-a limitat influența și a restrîns cercul continuatorilor săi. Piscator însă rămîne mereu legat de momentul istoric și de dramele acestuia. Lucrul se vede încă din anii cincizeci, în modul cum a pus piesele în scenă, fapt care i-a adus postul de director la «Neue Volksbühne». Va pune astfel în scenă *Cazul J. Robert Oppenheimer* de Kipphardt și *Vicarul* de Hochhuth.

Teatrul lui Peter Weiss va dezvolta ideile lui Piscator și ale lui Brecht în sensul sintezei, în vreme ce Martin Walser se va închide într-o analiză psihologică a lumii populare sau burgheze « de după nazism ».

Această explozie politică se propagă rapid și în Statele Unite. În primul rînd la «Living Theatre» care, vreme de mulți ani, își limitase interesul la domeniul strict teatral. Apoi, la o serie de imitatori și continuatori care vor determina curînd o adevărată eflorescență. În Franța, Armand Gatti și Arthur Adamov (a doua manieră) vor fi cei care, prin transformările treptate ale dramaturgiei lor, vor deveni purtătorii de cuvînt ai luptei politice fățișe. La Londra, Peter Brook, cu *U. S.* și Joan Littlewood, cu satira *Doamne, ce frumos e războiul* și *Jurnalul Doamnei Wilson*. În mod logic, evenimentele politice contribuie la această cotitură: războiul din Vietnam, trezirea conștiințelor în Lumea a Treia (*Un sezon în Congo*, de Aimé Césaire).

Cronologia acestor evoluții este rapidă.

Heinar Kipphardt (n. 1922) era, din 1950, dramaturg la Deutsches Theater din Berlinul de Est. Se afirmă, încă din 1952, cu o comedie spirituală, *Shakespeare dringend gesucht* (Se caută urgent un Shakespeare). În 1959 trece din Berlinul de Est în Germania Federală. În 1964, parvine la marea notorietate cu *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (*Cazul J. Robert Oppenheimer*), dramatizare destul de fidelă (lucrare a unui dramaturg abil și conștiințios) a procesului intentat în 1953 acestui savant și ale cărui concluzii fuseseră comentate de numeroși

scriitori, esești și ziariști. În linii mari, piesa prezintă asemănări cu *Galileo Galilei* a lui Brecht, luînd apărarea liberei exercitări a gândirii științifice. Monoloagele sînt realizate prin mijlocirea unui prim-plan cinematografic al actorului, proiectat pe scenă și sonorizat. În comparație cu piesa lui Brecht, aici nu există o adevărată elaborare intelectuală. Polemica nu se desfășoară pe planul dialecticii. Este pur și simplu o chemare la luptă pentru a da conștiinței posibilitatea de a se exprima, fără a trebui să țină seama de salvagardarea unor ipotetice interese superioare ale națiunii. Ceea ce contează mai mult, este actualitatea nemijlocită a subiectului, care produce asupra spectatorului o impresie durabilă. Raportul dintre puterea politică și știință este bine scos în evidență, pentru că se desprinde direct dintr-un conflict real și grav. Încă din vremea lui Piscator, iar mai tîrziu, în cele mai diferite cazuri, documentele istoriei au devenit arzătoare materiale de teatru, pe care adesea interpretarea actorului le transfera fără nici o modificare pe scenă (exemplul cel mai clasic a fost *Le Procès de Jeanne d'Arc*, reprodus fidel de soții Pitoëff după actele procesului, realizat apoi cinematografic de Dreyer).

În cele două piese ale lui *Rolf Hochhuth* (n. 1931), *Der Stellvertreter* (Vicarul, 1964) și *Die Soldaten* (Soldații, 1967), dramatizarea unui eveniment istoric, deși axată pe personaje reale (Pius al XII-lea sau Churchill), devine totuși mai liberă: întîlnim chiar și personaje imaginare. Cu alte cuvinte, autorul se inspiră din exemplele, adesea fericite, ale biografiei romanțate, aplicîndu-le unei istorii foarte recente. Cele două piese au suscitât emoție și discuții de toate felurile; au fost întîmpinate de proteste ale publicului și cenzurii. Aceasta pentru că Hochhuth, reproducînd evenimente reale, formulează în interpretarea lor ipoteze care descumpănesc un public obișnuit cu versiunile oficiale, ipoteze care uneori îl conving.

Günter Grass (n. 1927) este în primul rînd romancier, cu oarecare slăbiciune pentru teatru. În 1957 i se reprezintă *Hochwasser* (Maree în flux), piesă în două acte, care reia temele tratate de «tea-

trul absurdului », pe atunci răspîndit în Germania, și în 1959, *Noch zehn Minuten bis Buffalo* (La zece minute de Buffalo), piesă într-un act destul de originală și amuzantă. În 1966, « Schiller Theater » din Berlinul de Vest prezintă *Die Plebeier proben den Aufstand* (Plebeii repetă scena insurecției), unde tema politică se afirmă deschis. Lăsînd la o parte polemica împotriva lui Brecht, pe care n-o putem accepta fără rezerve, piesa lui Günter Grass, sub aspectul ei programatic, decepționează așteptările pe care le treziseră subiectul și personajele extrem de semnificative.

Ultimul roman al lui Grass, *Ani cînești* (1963) cuprinde o parte dialogată care se intitulează *O discuție publică*. Autorul a făcut după ea o versiune teatrală jucată la München. Aici se vădese, poate, cel mai bine calitățile sale de reprezentare, multumită, mai ales, unui umor sarcastic, deși orientat spre divertismentul pur. Obiectul discuției, într-un grup de tineri, este Mattern, personaj care simbolizează germanul mijlociu, cu trecutul său nazist, departe de a fi îngropat. Lucrarea lui Günter Grass se orientează, în acest ultim fragment, spre forme noi și personale, unde corurile și prezența tineretului exprimă judecata colectivă a unui univers social de asemenea nou.

Martin Walser (n. 1927) debutează în 1961 cu *Der Abstecher* (Excursia), comedie ironică vizînd mediul neo-capitalist și miracolul economic. Personaje tipice: stăpînul, servitorul, soția. O aventură destul de obișnuită, clasică chiar într-un anumit gen de teatru. Noutatea stă în climat: triumful foarte recent al unei anumite burghezii, etalîndu-și interesele pe față, fără idealuri care să le mascheze. Stilul dovedește intenția hotărîtă a autorului de a ridiculiza, de a satiriza, ajungînd chiar pe alocuri la o semnificație mai profundă. În orice caz, este o aluzie clară la noua situație care s-a creat. Vidul și imbecilitatea pe care le dezvăluie piesa constituie toată forța ei.

Piese mai importante ale lui Martin Walser se referă și ele la perioada nazistă cu efectele pe care le-a produs în țara sa: *Eiche und Angora* (Stejari

și iepuri de angora), *Eine Deutsche Chronik* (Cronică germană, 1962). Cea de-a doua ne înfățișează un nou soldat Švejk în ultimele zile ale hitlerismului, când trupele aliate invadează Germania. Eroul este o victimă predestinată, un om simplu. Socialist în timpul hitlerismului, a fost internat într-un lagăr și a servit drept cobai pentru experiențe medicale. Când i se dă drumul (după atîția ani de condiționare psihologică), a devenit nazist. Firește, prea târziu. Va fi internat într-un azil, în timp ce soția lui, zdruncinată și căzută în patima alcoolului, va intra în spital. Acțiunea se petrece pe o colină devenită *no man's land*, unde se produc schimbări de front neașteptate. Autorul are un anumit umor, umbrat de amărăciune, și un simț al teatrului nu lipsit de vigoare. În *Der Schwarze Schwan* (Lebăda neagră, 1964), locul acțiunii este un sanatoriu. Întîlnim aici medici foști naziști, și copiii lor, zguduiți de descoperirea trecutului părinților, pe care aceștia încercaseră prin toate mijloacele să-l ascundă. Tînărul protagonist se sinucide. Există unele realități care nu se pot șterge, oricît te-ai strădui. Drama are o construcție tradițională. De altfel, ea tratează o temă care a obsadat mai bine de zece ani literatura germană dramatică și narativă.

DRAMATURGII DE LA « BERLINER ENSEMBLE »

P e t e r H a c k s (n. 1928) este unul dintre intelectualii care au trecut din Germania Federală în Berlinul de Est, ca să lucreze cu Brecht la « Berliner Ensemble ». În 1961 Hacks declara: « *Sînt un adversar categoric al literaturii angajate, adică al acelei literaturi care are drept scop subiectiv producerea unor efecte extraartistice, cum ar fi cele filozofice sau morale. Dar tocmai arta care nu se face în vederea unor efecte politice este eficace din punct de vedere politic. Sînt pentru o literatură neangajată, făcută de scriitori angajați.* » Autorul se inspiră din istorie, de unde scoate reflexii umoristice cu caracter politic.

Das Volksbuch vom Herzog Ernst (Legenda populară a ducelui Ernst, 1957) urmărește în primul rînd să ofere un divertisment teatral și spectacular. Stilul este scilpitor și direct. Hacks nu ajunge însă, ca maestrul său Brecht, la o moralitate foarte clară. Tot așa se întîmplă și cu *Die Schlacht bei Lobositz* (Bătălia de la Lobositz, 1956), unde tonul antimilitarist și pledoaria în favoarea păcii sînt mai explicite, dar unde ceea ce contează mai mult, în ultimă analiză, sînt aventurile pitorești ale unui grup de militari din timpul Războiului de Șapte Ani, sau caracterele lor, a căror fantezie nu exclude adevărul psihologic. În repertoriul lui «Berliner Ensemble» mai figurează și Erwin Strittmatter cu *Katzgraben* (1953) și Helmut Baierl cu *Frau Flinz* (Doamna Flinz, 1961), care caută să depășească cadrul îngust al subiectelor politice obligate, prin mijlocirea unui ansamblu de efecte umoristice. Acestea au fost scoase în evidență în chip strălucit de Brecht ca regizor, și de Helene Weigel, ca interpretă. Peter Weiss (n. 1926) a scris în 1963 *Nacht mit Gästen* (O noapte cu oaspeți), piesă ironică într-un act, unde oaspetele amenință cu moartea familia care a avut imprudența să-i deschidă ușa. Oaspetele speră să fure o comoară, dar comoara nu apare. Iese la iveală doar violența: mama și tatăl sînt omorîți. Vecinii aleargă și îl linșează pe musafir. Acolo unde se credea că ar fi aur, nu sînt decît niște morcovi uscați.

«...Povestea dureroasă s-a sfrîșit
 Bărbatul și soția au murit
 Și ucigașii, înșiși, zău așa,
 Zac fără viață pe podea.

*Prin aur am ajuns la corupțiune
 El moarte ne-a adus și damnațiune.»*

Acest divertisment în chip de fabulă cu morală denotă la Weiss începutul interesului pentru posibilitățile mijloacelor de exprimare teatrală și dorința de a se folosi de ele pentru a prezenta un apolog. Peter Weiss avea să-și găsească însă în istoria tre-

cutului sau prezentului resursele care i-au îngăduit să creeze un nou gen de teatru, în primul rînd dezvoltînd ceea ce încercase Brecht să desăvîrșească în perioada lui didactică, între 1928 și 1933. Sub anumite aspecte, *Opera de trei parale*, care i-a adus lui Brecht cel mai mare succes la public, poate fi considerată o piesă didactică. Acest succes i-a permis să evolueze mai liber în anii următori. Posibilitățile pe care i le-a înlesnit acest succes, l-au făcut să lucreze cu mai multă tihnă în direcția aleasă, fără să-și mai pună problema stringentă a unui public. Pe lîngă servituțile pe care le implică, necesitatea de a avea un public obligă la un auto-control care nu este lipsit de utilitate (ne putem gîndi, în special, la cazul lui Dostoievski). Astăzi, piesele fățiș didactice ale lui Brecht au o importanță mai mult istorică decît teatrală, în sensul strict al cuvîntului.

Marele succes al lui Peter Weiss a fost de aceea piesa *Marat-Sade*, al cărei titlu complet, în franceză, este: *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat, représentés au théâtre de l'hospice de Charenton, sous la direction du marquis de Sade* (Persecuția și asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentată la teatrul ospiciului din Charenton, sub conducerea marchizului de Sade). Această piesă a fost construită în timpul celor șase luni de repetiții la «Schiller Theater», în 1964, prin supunerea continuă la contactul cu scena, iar mai tîrziu, la controlul publicului.

Situația în *Marat-Sade* este aceea clasică a teatrului în teatru. Unele date pleacă de la fapte istorice. La ospiciul din Charenton, bolnavii mintali erau obiectul unor cercetări terapeutice și științifice. Hidroterapia consta în băi prelungite. Marea cameră de baie servește drept decor spectacolului. În reprezentația de la Berlin, acțiunea începea printr-un duș aplicat unui bolnav absolut gol. Altă experiență medicală: jocul de teatru. Este adevărat că în timpul anilor săi de internare la azilul din Charenton, marchizul de Sade organizase spectacole jucate de alienați, în fața unui public alcătuit nu numai din conducătorii ospiciului, ci și din spectatori din afară, atrași de aceste reprezentații destul de neobișnuite.

Peter Weiss imaginează că Sade îi pune să joace moartea lui Marat (ne aflăm în 1808, iar cu cincisprezece ani înainte, marchizul îi rostise discursul funebru, din însărcinare oficială). Momentul culminant al piesei este scena asasinatului, când Charlotte Corday se prezintă acasă la Marat pentru a-și pune planul în aplicare. În jurul acestui moment, Weiss construiește o serie de conflicte dialectice: între Sade și directorul azilului, care vrea să potolească agitația de care sînt cuprinși nebunii; între Sade și Marat însuși (conflictul central); între un grup de oameni din popor care slăvesc Revoluția și autoritățile prezente la spectacol; între răspopitul Charles Roux, mai hotărît decît oricine să ducă la îndeplinire obiectivele revoluționare, și Marat care vrea să-i potolească înflăcărarea; în sfîrșit, între exaltarea actorilor improvizați, porniți pe violență revoluționară, și situația din afara ospiciului, adică triumful imperiului napoleonic. Charlotte Corday pare o apariție a destinului, aproape inconștientă: un instrument orb al istoriei. Acționează în stare de transă. Această împletire de situații dă naștere unui spectacol cu numeroase resurse, pe care punerea în scenă poate să-l facă foarte colorat, bogat în efecte și deosebit de atrăgător. Așa a fost la prima lui reprezentare, sub regia lui K. Swinarski, și apoi a lui Peter Brook, care a devenit celebră și pe care Brook însuși a transpus-o destul de fidel pe ecran. Personalitatea lui Sade și a lui Marat respectă imaginea istorică pe care ne-am făcut-o despre ei. Primul, victimă permanentă a firii și a legilor ei. Al doilea, ducîndu-și idealurile pînă la consecința lor extremă, cu prețul unui fanatism de nuanță mistică. Din antiteză nu se naște o soluție, ci o constatare care nu poate să te lase decît imparțial. Peter Weiss folosește o versificație dramatică, înlocuind lirismul tradițional printr-un umor făcut din poante agresive (și destul de brechtian) sau prin pornirea pură a pasiunii adevărate, exprimîndu-se prin afirmații care au valoare de axiomă. Ai uneori impresia că toate acestea nu sînt decît o mașinărie montată în vederea spectaculosului. Dar adevărul este că

Ca și la Brecht, dar cu mult mai puțină originalitate de gândire, evoluția dramaturgiei lui Weiss ne aduce trei drame pline de intenții bune, dar în care este foarte greu să descoperi o substanță cu adevărat teatrală.

Die Ermittlung (Instrucția) creată în 1965, se inspiră din actele procesului care a avut loc la Frankfurt în 1963 și 1964 împotriva unor responsabili ai lagărului de la Auschwitz. Acțiunea reproduce procesul însuși, cu judecătorul, reprezentantul acuzării, care personifică totodată pe procuror, și partea civilă; reprezentantul apărării; acuzații, care întru-chipează personaje reale; martorii, care întru-chipează alternativ pe diferiții martori anonimi. Opera lui Peter Weiss urmărește două scopuri: selectarea materialelor capabile să scoată în evidență semnificația și personajele procesului; o elaborare stilistică prin care, cu ajutorul câtorva procedee, să dea documentației istorice un aspect tragic, pînă și în formă. Firește, selectarea duce la o interpretare istorică a evenimentelor dezgropate. Pe de altă parte, revelarea lor este aptă să suscite o emoție puternică, uneori zguduitoare. Pînă aici, Peter Weiss s-a mulțumit să găsească un subiect și să-i dea o formă, într-o manieră devenită clasică, mai cu seamă în domeniul teatrului politic.

În următoarele două piese, el reia temele incontestabil tradiționale, am putea spune, ale protestului din ultimii ani: revolta Lumii a Treia în *Cîntecul marionetei lusitane* și evenimentele din Vietnam în *Vietnam-Diskurs*.

Der Gesang vom Lusitanischen Popanz (Cîntecul marionetei lusitane, 1965) reprezintă, printr-o serie de personaje simbolice, opresiunea portugheză în Angola și Mozambic, cu istoria și actualitatea ei. Construcția și procedeele tehnice nu sînt lipsite de artificiu, între altele, pentru că piesa este alcătuită foarte schematic. Poate că acest artificiu dispăre cînd actorii sînt negri, și deci într-o dispoziție psihologică identică cu aceea a personajelor (așa a fost la New York). Actorii făuresc pe scenă o marionetă făcută din « blestem, rușine și oroare », din « tinichea, bețe, zdrențe și paie ». Marioneta simbolizează pute-

rile capitalului, ale Bisericii și ale armatei sau, mai concret, ale lui Salazar, care le reunește pe toate. Urmează apoi schema: antecedentele istorice ale unei dominații crîncene, revolta, lupta actuală, perspectiva unei eliberări definitive. Actorii desfășoară acțiunea ca și cum ar fi creația lor spontană. Firește, toate aspectele subiectului sînt folosite simbolic și în așa fel încît să creeze tipuri. Față de piesa *Instrucția*, tonul a devenit mai liric și mai evocator; este susținut de un ansamblu de elemente în mare parte de inspirație culturală și cu caracter reflexiv.

Vietnam-Diskurs al cărei titlu complet este: *Disertație asupra preludiului și a desfășurării lungului război de eliberare din Vietnam, ca exemplu al necesității luptei armate a asuprașilor împotriva asuprașitorilor, și asupra tentativelor făcute de Statele Unite pentru a distruge bazele revoluției* (1968), prezintă o desfășurare didactică, făcută din expuneri, adesea în sens îngust. Prima parte amintește de istoria seculară a Vietnamului. A doua se referă la opresiunea franceză, apoi la intervenția americană și la diferitele guverne folosite pentru a o susține. Nevoit să utilizeze surse istorice, Peter Weiss dă cuvîntul mai ales dușmanului, adică guvernului american și reprezentanților săi. Disertația se axează pe citate și rezumate care nu sînt întotdeauna suficiente pentru sarcina asumată. Se simte că mărturia este adusă prea indirect și, mai cu seamă, prin mijlocirea unor surse istorice, și nu prin sesizarea unor evenimente surprinse în realitatea dramei lor.

HANDKE

Cea mai tînăra generație a autorilor dramatici de limbă germană a adus o surpriză, care marchează poate o cotitură, cu două piese de P e t e r H a n d k e, austriac născut în 1942. *Insultă pentru public* (1967) și *Kaspar* (1968) lasă hotărît de o parte obiectivul politic sau, în orice caz, afirmarea unei ideologii determinate. Peter Handke atacă direct două feluri

de raporturi foarte teatrale: în prima piesă, actorii înfruntă publicul fără să le pese dacă îi sînt sau nu pe plac, într-o osmoză de gîndire continuă și reciprocă; în cea de a doua, autorul ia drept erou o figură legendară din secolul al XIX-lea, Kaspar Hauser. Acesta, o ființă încă primitivă la ridicarea cortinei, învață treptat să se folosească de limbaj, să trăiască, datorită limbajului, studiindu-i posibilitățile și apreciindu-l din punct de vedere estetic. El este asaltat, însă, de o mulțime de «sufleori», întii pedagogi zeloși, devenind treptat persuasivi și opresori, mulțumită unui limbaj care se dovedește mistificator. Pe lîngă Kaspar apar o serie de Kaspari mai mult sau mai puțin fantomatici. Cuvintele nu mai corespund lucrurilor. Utilitatea și conștiința născute din limbaj se anulează, se sting. Asta înseamnă întoarcerea la natura animală. Ceilalți Kaspari fac «*un zgomot din ce în ce mai infernal*». Kaspar repetă ca un refren o frază simbolică: «*Aș vrea să devin așa cum a fost și altul*». Iar cînd se lasă cortina, Kaspar repetă: «*Eu-sînt-eu>din-pură-întîmplare*».

Insultă pentru public urmărește să restabilească autenticitatea comunicării între actori și spectatori. *Kaspar* constituie o tentativă în același sens. Nici una din aceste două opere nu are personaje: este vorba, în esență, de elementele unui cor, sau de elemente semnificative prin condiția lor și deci, alegorice.

Insultă pentru public tinde mai mult către o intervenție directă în viața de astăzi. *Kaspar*, către o căutare teoretică exprimată prin mijloace de formă pur teatrală. În ambele cazuri, o conștiință tulbure caută să filtreze experiențele actuale, folosind scena ca instrument de anchetă, pentru a explora zonele psihologice sau metafizice care se creează treptat de-a lungul anilor.

GATTI

Figura cea mai coerentă, în domeniul teatrului politic, pare să fie aceea a lui *Armand Gatti* (n. 1924); originea lui proletară, experiența din 384

timpul Rezistenței și prezența lui alături de popoarele care fac sau încearcă să facă o revoluție permit ca atitudinea lui să fie legitimă și sinceră. Potrivit evoluției în curs, Gatti a trecut progresiv de la întâmplările personale, văzute însă într-un cadru politic, la subiecte al căror punct de plecare rămîne individual, dar devine mai obiectiv și, mai cu seamă, vizează semnificații precise pe planul evenimentelor unde intervin scopuri revoluționare. În ciuda practicii lui de regie și de interpretare, Armand Gatti își găsește cu greu o modalitate de exprimare teatrală care, păstrîndu-și originalitatea, să-și poată îndeplini în mod efectiv funcția și să ajungă la public (dar care public?). El lasă totuși impresia că, în acest sens, știe cel mai bine să exploateze sursa autobiografică.

Într-adevăr, opera lui care a cunoscut cea mai largă difuzare și, mai cu seamă, rămîne valabilă cu timpul, este *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* (Viața imaginară a gunoierului Auguste Geai, 1962). În această frescă vastă și originală a lumii în care și-a petrecut copilăria și tinerețea, autorul trasează o biografie care are aspectul unei fidelități riguroase: alături de figura principală, tatăl său Auguste la trei vârste diferite, apare și aceea a fiului — la nouă ani și, apoi, după ce și-a făcut ucenicia de realizator de film. Timpul, vârsta, personajele, evenimentele din strada care a fost universul lui Gatti se întretaie într-un fel de caleidoscop, unde viața proletariatului capătă un sens precis, într-o atmosferă de mizerie, printre vicisitudinile muncii și ale dragostei, cu grevele, războiul, represiunile și, mai cu seamă, aderarea din ce în ce mai fermă la idealurile revoluționare. Tablourile sînt foarte scurte și seamănă a *flash-uri*. Dialogul este plin de umor și de expresii în jargon popular.

Două drame din 1964 ajung la o mare putere de comunicare și la rezultate sigure: *Chant public devant deux chaises électriques* (Cîntec public în fața a două scaune electrice), inspirată de procesul lui Sacco și Vanzetti, pe care îl comentează în chip original diferite grupuri de public; și *La seconde existence du camp de Tatenberg* (A doua existență în lagărul de la Tatenberg), unde autorul își amin-

tește de trecerea lui (la șaisprezece ani) prin lagărele de concentrare.

Piese mai recente au toate subiecte precise: *V comme Vietnam* (V de la Vietnam) și *La passion du Général Franco* (Pasiunea Generalului Franco, 1967). *La naissance* (Nașterea), despre guerila din Guatemala, și *Les treize soleils de la rue Saint-Blaise* (Cei treisprezece sori din strada Saint-Blaise, 1968), unde o stradă ajunsă celebră în timpul Comunei din Paris, și amenințată de planul urbanistic, încearcă să reînvie, la intervenția unui grup de studenți care actualizează idealurile din trecutul ei. Aceste piese nu sînt lipsite nici de imaginație teatrală nici de claritate. *V de la Vietnam* este, desigur, cea mai echilibrată dintre ele, atît prin felul de a trata subiectul cît și prin construcția dramatică, fiindcă Gatti a legat războiul din Vietnam de conflictele și de dezvoltările tehnologice care deveniseră monstruoase la Pentagon, în vremea lui McNamara. Acestora, el le opune natura, cu libertatea și legile sale, pe care o reprezintă spiritul F. N. L.-ului. Pe de altă parte, după cum e regula, el insistă asupra dușmanului, ale cărui atrocități sînt mai ușor de teatralizat decît caracterul pozitiv al prietenilor. În esență, piesa evocă funcționarea neomenoasă a unui război condus cu o răceală de mașină de către niște oameni care par și ei mecanizați, fiindcă sînt indiferenți față de scopul lor și nu joacă decît rolul de instrument. Un scop care este un scop fals, pentru că adevăratele pricini ale războiului sînt mascate de pretexte ideologice. Pe scenă, aceste pretexte apar ca o justificare ipocrită a felului de a acționa. Invențiile spectaculare ale lui Gatti merg mîna în mîna cu aplicarea strictă a liniei sale politice, care se declară revoluționară, fără ezitare și fără menajamente față de organizațiile care se pretind și ele revoluționare.

Gatti și-a exprimat în mai multe rînduri cu claritate intențiile. Continuînd să rămînă legat în linii mari de orientările lui Meyerhold și Piscator, el merge și mai departe pe planul politicizării, afirmînd că se îndreaptă spre scopuri insurecționale în cadrul unor elite revoluționare: « *Vreau un teatru care să divizeze. Nu vreau burghezi* ».

Gatti încearcă în primul rînd să reinnoiască limbajul teatral pentru a degaja textul și spectacolul de legăturile cu cultura burgheză, în numele unei noi culturi. Este evident că, mulțumită mai ales tradițiilor ei, țărănimea are o cultură. Este evident că, mulțumită mai ales experiențelor lor directe, muncitorii au o cultură. Nu încapă nici o îndoială că această cultură poate însemna mult mai mult decît cultura livrescă. Din nefericire, este o cultură pe care industria culturală tinde treptat să o distrugă. Gatti și-a dat seama, și tocmai către acea cultură ar vrea să se îndrepte. Experiențele făcute în 1968 l-au dus la constatări și mai precise. « *În timpul evenimentelor din mai, noi am oferit la Paris un spectacol de tip agit-prop. Am luat vreo două sute patruzeci de diapozitive despre Comuna din Paris și le-am proiectat pe străzi, însoțindu-le cu comentarii. După mine, o operă nu are valoare decît dacă este scandaloaasă pentru epoca ei, fiindcă pune în cauză unele lucruri inerente epocii sale și pentru că reprezintă totodată o formă de insurecție împotriva sistemului dominant. Trebuie să încercăm integrarea, pe planul creației, a cît mai multor oameni... Trebuie să facem o revoluție pentru a găsi un limbaj adaptat realității timpului nostru. A discuta problemele țării chiar în momentul cînd se pun, înseamnă a regăsi funcția cea mai elementară a teatrului. Înseamnă a regăsi momentul cînd poetul se ridică, în mijlocul adunării poporului și cere să fie ascultat, pentru a ațîța conștiința concetățenilor săi, pentru a încerca să cristalizeze ideile în suspensie. Gestul teatral este inevitabil politic.* »

PETER BROOK

Peter Brook (n. 1925) a încercat în 1967 cu piesa *US* să monteze un spectacol care să reflecte direct o situație psihologică arzătoare pentru publicul englez, adică responsabilitatea fiecăruia față de Vietnam. În același timp, el căuta să obțină o creație colectivă, în parte improvizată, care să stabilească un raport nemijlocit și agresiv cu publicul, încăl-

cînd toate schemele și exploatînd cît mai liber resursele scenei. Brook urmărea, de fapt, un examen de conștiință. Într-o țară anglo-saxonă, faptul trebuia evident să ducă la denunțarea unei anumite Americi. Firește, Brook n-a renunțat să lămurească subiectul, recurgînd la mișcări, obiecte, psihologii.

Munca în grup a dat rezultate destul de bune, deoarece, în ciuda construcției sale slabe, piesa s-a bucurat de primirea pe care o îndreptățeau intențiile ei și a făcut o puternică impresie asupra unui public cînd deconcertat, cînd pasionat. Presa s-a arătat, în general, destul de favorabilă. Spectacolul a fost prezentat mai multe luni. Pînă acum, însă, nu s-ar părea că această tentativă ar fi avut urmări. *U S* reia cu destulă fidelitate metoda «jurnalului viu», dar își axează subiectul pe doi tineri. În primul act, băiatul vrea să se sinucidă dîndu-și foc, dar fata izbutește să-l disuadeze. În actul al doilea, tinerii visează la fericire și își pun întrebări asupra ei, dar fericirea este întunecată de coșmarul războiului. Actualității i se suprapune, așadar, o ușoară tușă romanescă. În ce privește examenul de conștiință, Brook îl aprofundează folosind mijloace onirice.

DARIO FO

În Italia teatrul umoristic realizat de grupul de autori-actori *Parenti-Fo-Durano* avea origini vădit morale. Pe un ton glumeț, aducea mărturia încrederii lor în anumite valori și a unei lupte pentru a le afirma, atacînd falsele valori. Revistele lor satirice *Il dito nell'occhio* (1955) și *Sani da legare* (Zdraveni de legat, 1956) reprezintă cu drept cuvînt protestul moral al unor diferite pături ale opiniei publice. Arătînd ridicolul unei anumite lumi, pun în lumină influența ei funestă, reînnoind aspirația la revoltă, tradițională de pe vremea statuii lui *Pasquino*¹ și mereu vie în spiritul nemulțumit al

¹ Statuie din Roma, de care se atîrnau, începînd din sec. al XVI-lea, diverse scrieri satirice cu conținut politic și antipapal

italienilor. Parenti, Fo și Durano sesizau cu perspicacitate interesele de care este condusă înalta societate și ipocriziile cu care se învâluie. În măsura posibilului, ținteau bine și aveau darul imaginilor percutante.

Il dito nell'occhio s-a jucat cu mare succes. Dar în textul comediei *Sani da legare* a intervenit cenzura cu asprime și spectacolul și-a pierdut vigoarea. Reprezentațiile s-au încheiat cu deficit. Grupul celor trei, cimentat prin unitatea de stil și de vederi politice, a trebuit să se despartă.

Dario Fo a continuat să scrie singur. Uneori se lasă în voia fanteziilor imaginației, alteori, a gustului pentru inedit, alteori, a comicului verbal, procedează vechi și sigur.

Gli arcangeli non giocano al flipper (Arhanghelii nu joacă flipper,¹ 1959) este compus din două elemente eterogene: primul, un nucleu central cu caracter romantic, luat dintr-o povestire de Frassinetti; al doilea, o satiră a birocrăției și a tehnocrației moderne, în toată grozăvia lor. Satira se afirmă în scene de un comic ilariant și irezistibil, unde Fo arată că știe să dezvăluie realitatea în care trăiește.

În *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (Avea două pistoale și ochii alb cu negru, 1960), Dario Fo recurge la povestea veridică a unui gangster italian și la un caz judiciar de dedublare a personalității, pentru a putea, ca actor, să se producă într-un rol dublu: acela al unui bandit cinic, lipsit de scrupule, și acela al unui preot modest și pașnic, gata, totuși, să devină combativ. Cele două personaje apar într-o acțiune a cărei finețe pătrunzătoare lasă loc și notei patetice. Dincolo de o pantomimă spirituală, se ascunde la Fo vechiul instinct italic al teatrului, cu comicul său specific. Acest gen, care la alți autori capătă forme populare și uneori grosolane, la el se deosebește prin aluzii mai subtile, printr-un umor profundat, liber, plin de fantezie, care trece dincolo de referirea realistă, ajungând la sfera grotescului și apropiindu-se de fantasticul hoffmanian.

¹ Joc în care o bilă circulă printre obstacole acționate de contacte electrice, înregistrând un anumit punctaj

După ce a elaborat o manieră tipică de exprimare scenică (ca autor, regizor și actor totodată), Dario Fo ajunge treptat la abordarea unor subiecte care prezintă prin ele însele un interes concret și pe care le situează într-o perspectivă orientată către preocupările noastre cotidiene. S-ar putea ca, lucrînd la *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), Fo să fi avut în minte piesa *Galileo Galilei* a lui Brecht, care se juca atunci la Milano, și, în general, ideile lui Brecht asupra necesității de a înfrunta lumea și de a o transforma, întorcînd împotriva ei propriile-i arme. Trebuie adăugată și demistificarea eroului idealizat, așa cum o practicase deja Schiller și la care Brecht s-a dat fără rezerve. Dar în teatru, cum se știe, izvoarele și împrumuturile nu au mare importanță. Ceea ce contează este tratarea. Dario Fo aduce în această privință o manieră personală și un comic viguros, care îl duc spre cu totul alte limanuri: căldură, uneori facilitate, dar în orice caz o polemică substanțială și usturătoare împotriva josniciei și a stupidității (mai ales a celor puternici) care stăvilesc tot ce este generos și disponibil în om.

Settimo, ruba un po'meno (1964), ascunde o moralitate spirituală, sub vălul unei situații de *Galgenlied*, folosind personaje cu totul neobișnuite.

La colpa è sempre del diavolo (De vină este întodeauna diavolul, 1965) exploatează o situație istorică tipic milaneză, adăugîndu-i două componente: de-o parte niște «truvaiuri» de farsă și gaguri luate din *Commedia dell'Arte*; de alta, o interpretare de cronici medievale, aptă să degajeze caracteristicile unei mișcări prerevoluționare. La baza întregii lucrări stă o imaginație teatrală uimitor de inventivă.

Alegoria din *La signora è da buttare* (Doamna trebuie aruncată, 1967), «comedie doar pentru clovni», este destul de laborioasă și uneori cam greoaie, dar străbătută de o anumită finețe metafizică și de un comic agresiv, care dă rezultate excelente. Ținta este, de data aceasta, societatea «de consum» și, mai cu seamă, Statele Unite. Atacul se îndreaptă

însă către o situație de fapt care nu prezintă alternative: din lipsă de debușeu, se stinge de la sine. Ajuns la acest punct, Dario Fo a simțit că anumite căi se epuizau, și a îmbrățișat cauza teatrului politic propriu-zis, îndreptându-se către un public popular orientat spre stînga, jucînd în săli improvizate, prin localurile cele mai disparate (școli, cantine, etc.). Astfel, la sfîrșitul lui 1968, a reprezentat *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (Mare pantomimă cu drapele și păpuși mici și mijlocii). A abandonat circuitul obișnuit al teatrelor. Reprezentațiile se dau sub egida Camerelor de muncă și a Caselor populare. Este vorba de o revistă politică, asemenea celor pe care le montase Piscator în primii ani ai activității sale. Dario Fo utilizează mijloacele tipice ale genului: cîntece instructive din punct de vedere politic, pantomime prezentînd fie elemente realiste, fie « măști » ce simbolizează anumite forțe sociale sau politice. Prima parte a spectacolului trece în revistă situația din Italia imediat după război, apoi lupta împotriva monarhiei, a clerului, a militarilor, a capitaliștilor, a presei reacționare și a tuturor forțelor conservatoare, simbolizate printr-un manechin mare, care cuprinde în sînul lui sumedenie de alte marionete. Partea a doua prezintă situația actuală: exploatarea muncitorilor prin cadențele lanțurilor de montare, represiunea polițienească (în special împotriva mișcării studențești), lupta împotriva inhibărilor care mutilează dragostea și, în sfîrșit, mișcarea revoluționară internațională, a cărei evocare este punctată de un cîntec de Theodorakis. Diferitele personaje se exprimă într-un limbaj popular. Acțiunea și replicile urmăresc efectul comic. Dario Fo, care în piesele sale precedente încerca să îmbine scopurile politice cu o căutare a formei, părăsește aici cea de a doua preocupare. Nu caută decît să se folosească de experiența lui teatrală pentru a întări spiritul politic al publicului său și a-l incita la o atitudine revoluționară (poate în sens tradițional), a-l hotărî să întreprindă o serie de cuceriri sociale.

Happeningul, adică reprezentarea directă a evenimentului, a ceea ce se petrece, exista dinainte de a lua acest nume, pe care l-a primit aproape întâmplător, și față de care câțiva dintre creatorii lui au rezerve. Genul s-a născut la New York, în 1959, din inițiativa lui Allan Kaprow. În Europa, primul *happening* s-a desfășurat la Veneția, pe insula Giudecca, și s-a datorat lui Jean-Jacques Lebel. Faptul însă că un eveniment devine, pe neașteptate, un spectacol, s-a întâmplat din totdeauna (iar Artaud a fost primul care a constatat aceasta).

Diferiții creatori de *happening* dau adesea alte nume acestor realizări. Totuși, termenul a intrat în foloșința generală. Este utilizat chiar și pentru titluri de filme sau comedii muzicale. Se fac *happeninguri* așa cum se făceau altădată portrete: cu scopul de a înveseli petreceri sau reuniuni mondene, ori în ședințe cu caracter festiv și cultural. Această vulgarizare este, în mod fatal, pe cale de a omorî cu încetul genul însuși.

După cum a remarcat istoricul *happeningului*, Michael Kirby, aceste manifestări au fost aproape întotdeauna organizate la instigarea pictorilor sau a sculptorilor, cu intenția de a lărgi câmpul pentru *action painting* și pentru *young sculpture*. Elementul vizual predomină. Dar elementul sonor sau verbal poate juca și el un rol esențial. Ceea ce caracterizează *happeningul* mai mult decât orice element pur tehnic, este principiul care îi dă naștere: acela al unei desfășurări «fără matriță» și fără vreo semnificație conștientă. *Happeningul* aparține, așadar, nenumăratelor manifestări spectaculare care se produc inconștient în viață. Actorul joacă, uneori, un rol de simplă figurație, alteori de interpretare, făcând apel la tehnica sa; dar, notează Kirby, «*într-un sens funcțional, nu estetic sau creator*». Improvizatia nu este de rigoare, cu toate că poate fi socotit ca improvizat un spectacol supus unei reguli de nedeterminare, unde «*diferite elemente alogice, inclusiv acțiu-*

nea fără matriță, sînt îmbinate în mod deliberat și organizate într-o structură compartimentată». O formă apropiată de *happening*, și care uneori se combină cu el este așa-numitul *environment*, adică alegerea unei ambianțe avînd funcție de spectacol: un mediu, o întrunire de obiecte reale sau create care, pentru un oarecare timp, capătă aspect de spectacol.

Nu este greu să se găsească precedente *happening-ului*. Formele sale sînt produsul unei evoluții. Originea lui cea mai îndepărtată trebuie căutată în seratele publice pe care le organizau futuriștii, dadaiștii și suprarealiștii. Această mișcare s-a continuat cu teatrul «Merz» al lui Karl Schwitters, cu spectacolele de la «Bauhaus», și, mai ales, cu producția lui Jean Arp și Marcel Duchamp, întemeiată pe domnia hazardului. Mai tîrziu, John Cage a transformat fapte muzicale în manifestări spectaculare. În orice caz, acest caracter derivat nu a împiedicat *happeningul* să se concretizeze și să se dezvolte mai cu seamă în funcție de un ansamblu de reflexe și de expresii cu totul spontane, care fac din el un produs al istoriei.

Happeningul dezvoltat în America este o continuare directă a *pop-art*-ului. Într-adevăr, pictorii care montează aceste spectacole urmăresc toți aceleași principii: redarea în mod ironic a realităților lumii moderne, trecîndu-le prin sita acestei redări. Organizarea unui carusel de automobile ca în *Autobodys* de Claes Oldenburg, sau construirea unui monument din blocuri de gheață suprapuse, care se topesc încet la soare, cum a făcut Allan Kaprow, la San Francisco, însemnează a prezenta în mod satiric, dar indirect, forme care pun stăpînire pe noi în viața cotidiană, unde natura este veșnic falsificată. Evenimentul creează așadar spectacularul; el scoate în evidență anumite trăsături pe care conștiința le descoperă atunci, pe loc, deși făceau parte din cotidian.

Happeningurile lui Kaprow sînt cel mai bine organizate: dificultățile de realizare se elimină mulțumită unei tehnici adecvate și adesea prin difuzarea unei broșuri preliminare.

Jim Dine este cel mai fidel față de figurația pură. Robert Whitman are o imaginație lirică. Claes Oldenburg urmărește aspecte mai specific spectaculare (prin mijlocirea unor acțiuni care se reînnoiesc neîncetat.

Happeningul are sens mai ales acolo unde civilizația tehnică ajunge la cel mai înalt grad de expansiune: el o reflectă, te face să devii conștient de natura ei, fără a milita însă pentru o revoltă romantică, ci propune o eliberare făcută dintr-o detașare asociată uneori cu zîmbetul. În țări ca Statele Unite sau Suedia (unde principalul reprezentant al genului este Oyvind Fahlström), care întrunesc toate condițiile cerute, operația pare destul de firească.

Cît despre Jean-Jacques Lebel, care și-a desfășurat activitatea mai mult la Paris, el preconizează revolta împotriva industriei culturale, împotriva « sistemului », împotriva societății ca fals spectacol, căruia trebuie să i se opună un spectacol ce caută să rezolve « *problema cea mai urgentă a artei contemporane... reînnoirea și intensificarea percepției* ». *Happeningurile* lui Jean-Jacques Lebel au toate acest scop, pe care îl manifestă și scrierile lui teoretice. Păstrînd o deplină libertate de expresie, ele tind să propună o linie precisă. Spre deosebire de acestea, în *happeningul* american prevalează pînă la urmă divertismentul în stare pură (cu tot ce are el pozitiv).

TEATRUL « LUMII A TREIA »

Trezirea Lumii a Treia, unul din faptele istorice categoric pozitive de după ultimul război, nu putea rămîne fără repercusiuni în domeniul cultural și artistic, deci și în acela al teatrului. Aceasta nu pentru că în cuprinsul geografic al Lumii a Treia n-ar fi existat niciodată în trecut forme teatrale. Unele au ajuns chiar la maturitate. Dar, dacă ne limităm la populațiile negre ori semitice, care au

făcut un salt calitativ situându-se pe același plan cu celelalte civilizații, cultura, arta și spectacolele lor au devenit conștiente abia recent de rolul și sarcinile ce le revin.

În Statele Unite, ca să nu mai vorbim de marele fenomen pe care îl reprezintă jazzul, au existat destui actori și autori de culoare valoroși încă de la sfârșitul primului război mondial. Primul autor dramatic american al acestui secol, Eugen O'Neill, a rezervat în dramele sale un loc destul de mare problemei negrilor, de altfel, ca și negrul Paul Green. Dintre actorii negri de prim plan vom cita aici pe Paul Robeson și Canada Lee. Orson Welles a montat, cu o trupă de negri, un *Macbeth* situat în Africa. George Gershwin a creat o comedie muzicală care este una din cele mai reușite, și poate singura atît de mult jucată: *Porgy and Bess*, care se petrece într-un cartier de negri, cu interpreți negri. În ultimii zece ani, ideile care au dominat în cercurile cele mai avansate ale mișcării negrilor au trecut de la conceptul de negritudine, elaborat în ajunul ultimului război de poetul martinican Aimé Césaire și de poetul senagalez Léopold Sédar Senghor, la noile atitudini ale lui Le Roi Jones și Stokely Carmichael, care revendică pentru rasa lor o întîietate cu caracter vitalist (ideologia ajunge la aceste extreme pentru a obține separarea raselor și crearea unui stat negru).

Aimé Césaire (n. 1913) a studiat la Paris, frecventînd cercurile suprarealiste și s-a inspirat din acest curent, dar cu un elan epic mai complex și mai spontan, pentru a scrie poeme, dintre care unul, *Et les chiens se taisaient* (Iar cîinii tăceau), a fost adaptat pentru scenă (1956). De la poemul dramatic la poemul epic nu este decît un pas: lucrul s-a constatat adesea în istoria literaturii. Într-adevăr, *La tragédie du Roi Christophe* (Tragedia Regelui Christophe, 1961) se apropie mult de poemul dramatic. Dar deși se lasă stăpînit de lirism, Césaire nu pierde niciodată contactul cu o realitate psihologică complexă: aceea a lumii negrilor, care caută să-și compenseze inferioritatea asimilînd aspectele, atît ne-

gative cât și pozitive, ale civilizației albilor. Înainte, Aimé Césaire analizase într-un eseu istoria eliberării statului Haiti de sub dominația franceză, și făcuse biografia lui Toussaint Louverture. Henri Christophe, care i-a urmat lui Toussaint, și-a disputat suveranitatea pe insulă cu francezul Anne-Alexandre Pétion și a fost proclamat rege. Și-a instituit o curte, a locuit într-un castel regal, a emis o legislație reformatoare și a guvernat astfel din 1811 pînă în 1820, luînd, uneori, măsuri care mergeau de la bufonerie pînă la megalomanie (Christophe a fost, probabil, modelul lui O'Neill în *Împăratul Jones*). Aimé Césaire redă, într-o limbă bogată în imagini și elanuri, această istorie, de la primele veleități de mărire pînă la declinul și moartea lui Christophe. Haiti este destul de aproape de Martinica. Autorului nu i-a fost greu să redea veridic drama și personajele. Christophe al său simbolizează tragedia tuturor negrilor care caută să se elibereze prin felurite mijloace, fie și greșite, fie și stîngace, dar întotdeauna generoase și menite să acționeze pozitiv, în ciuda acestor lipsuri. În comportarea lui Christophe intră și fanfaronadă și cruzime și bluf; dar și o vitalitate debordantă, o voință de a-și realiza intențiile, un spirit înflăcărat (înruit cu căldura umană pe care o găsim în poezia lui Césaire). De fapt, — după cum se vede în ultimele scene — el izbuteste să inspire poporului său o imensă recunoștință și să devină pentru el un erou. Calitățile dramatice ale piesei sînt amploarea și vigoarea; calități tradiționale, la urma urmelor, și care se manifestă prin străfulgerări ca din instinct. În cea de-a doua dramă a lui Césaire, *Une saison au Congo* (Un sezon în Congo, 1965), elementele construcției sînt în esență aceleași: un suflu liric care devine dramatic, un erou care, de data aceasta, este Lumumba. Personaj, fără îndoială, mai conștient și vădit mai matur, nu lipsit pe alocuri de umor. Cu toate că aici evenimentele istorice sînt mai străine experienței poetului, drama denotă un sentiment de umanitate trăit sincer și convingător. Nu simți, ca în alte lucrări de acest gen, povara

unei inspirații provenite indirect din reportaje ziaristice sau din eseuri istorice. În realitate, pentru Aimé Césaire, deznădejdea și nădejdea popoarelor de culoare se oglindesc în viața și moartea lui Lumumba. De aceea Césaire este direct mișcat și înflăcărat de ele. Trebuie să mai adăugăm că și aici, autorul dovedește un simț înnăscut al spectacolului teatral: știe să-i folosească din plin posibilitățile.

KATEB YACINE

Compania lui Jean-Marie Serreau, care a jucat în Franța piesele lui Aimé Césaire, a reprezentat în 1958, *Le Cadavre encerclé* de scriitorul algerian Kateb Yacine (n. 1929). Așa cum s-a remarcat mai apoi, există o afinitate fundamentală și involuntară între acest poet și Césaire, pentru că și unul și celălalt iau drept punct de plecare lupta împotriva oprimirii exercitate de civilizația europeană, și pentru că atît la unul cît și la celălalt limbajul constituie suportul unei emoții atît de profunde, încît dă naștere unui lirism excesiv. Lirismul lui Kateb Yacine este totuși mai puțin teatral, mai puțin legat de subiect — lupta poporului algerian împotriva francezilor. Mai puțin preocupat de a aduce referiri precise și fapte, Kateb Yacine juxtapune scene aproape independente unele de altele, care formează laolaltă tabloul îngrozitor al unei situații exasperate, al cruzimilor la care duce aceasta și al zguduirilor pe care le suferă conștiința algerienilor. Aceștia vor continua totuși să lupte cu prețul celor mai mari sacrificii.

În alte piese: o farsă, *La poudre d'intelligence*, și o tragedie, *Les ancêtres redoublent de férocité* (amîndouă din 1959), același subiect și aceleași personaje sînt dezvoltate sub diferite aspecte. Imaginația autorului se consacră unor creații simbolice, legate de soarta țării sale.

La New York, după cum s-a văzut, teatrul negrilor era îmbinat, pînă în ultimii ani, cu teatrul yankeu. Aceasta atît din punct de vedere organizatoric cît și artistic. Astăzi, cîteva trupe și-au cîștigat autonomia. Le Roi Jones a creat « Black Theatre Spirit House ». Aici se prezintă piese scrise de tineri autori negri, jucate doar de negri. Teatrul urmărește un dublu scop: să creeze o artă specifică a negrilor; să contribuie prin spectacol la lupta pentru emanciparea totală, dincolo de orice control direct sau indirect al albilor. « New Lafayette Theatre » are poate mai multă influență, pentru că se află la Harlem, pe cînd « Spirit House » este la Newark, New Jersey. Autorii lui obișnuiți sînt Ed Bullins și Ron Miller. Ed Bullins face parte din curentul « Black Panther ». El participă direct la mișcarea pentru un « teatru de stradă », dezvoltat de curînd în Statele Unite și pentru care a redactat un program-manifest unde preconizează un fel de « agit-prop revoluționară neagră ». *« Ideale sînt comediile scurte, uscate, incisive. Subiecte contemporane, texte satirice despre personaje contrarevoluționare din actualitate și despre dușmani ai poporului, subiecte umoristice și, de asemenea, comedii pentru copii, cu învățăminte despre revoluție; acestea sînt materiale bune pentru un teatru de stradă. Și în același timp lucruri surprinzătoare, unice, oferind maselor imagini cu care să se identifice, situații provocatoare. Ar trebui pus la încercare simțul realităților, atacată conștiința fiecărui individ din mulțime ».*

Le Roi Jones este astăzi cea mai puternică personalitate, în domeniul cultural, din « Black power » (care nu reneagă totuși importanța istorică a unor precursori, ca Richard Wright, Paul Green, Langston Hugues). Piesa lui Le Roi Jones care a avut cel mai mare răsunset (a fost jucată și în Europa și s-a făcut și un film după ea) se numește *The Dutchman* (Olandezul, 1964): în metro, un negru resimte în mod dramatic sentimentul de superioritate al unei femei albe. Această piesă intensă și vio-

lentă exprimă exasperarea actuală a raporturilor rasiale și dorința de a le rezolva definitiv. Intenția politică se sprijină pe baze psihologice, dând naștere unei mari forțe dramatice, care folosește mijloace de expresie cu totul noi, așa cum o cere nouitatea subiectului.

Home on the Range (Casa de pe pajiște, 1966) pune față în față un răufăcător negru, venit să fure, și o familie de albi care se uită la televizor. Albii sînt cu totul integrați sistemului și alienați psihologic, în așa măsură încît nu mai știu să vorbească și să acționeze decît într-un fel de delir (chiar vocal), care îi face să semene a marionete. În schimb negrul intrat în casa lor, în ciuda disperării care-l împinge la crimă, își păstrează autenticitatea. Niște negri, plini de vitalitate și veselie, năvălesc în casă și-l salvează: noua rasă, noua lume, noua istorie. Este un apolog, adesea umoristic, urmărind să afirme o superioritate care, lăsînd la o parte problema rasială, înseamnă superioritatea instinctului vieții asupra unei civilizații pe care propriile-i invenții o duc la autodistrugere.

O ALTĂ AMERICĂ

«LIVING THEATRE»

«The Living Theatre» (Teatrul viu), a cărui activitate durează din 1951, este astăzi imaginea însăși a vicisitudinilor pe care le-a cunoscut teatrul în ultimii douăzeci de ani, cu succesele și eșecurile sale. Aceasta pentru că se bucură de două circumstanțe fundamentale: prima este că s-a maturizat la New York, orașul unde civilizația tehnologică a provocat tensiunile sale extreme; a doua este că a luptat pentru a dăinui, cu o tenacitate fără seamăn, izbutind aproape întotdeauna să se reînnoiască și să evolueze, trecînd prin toate represiunile și renăs-cînd din propria-i cenușă, ca pasărea phoenix. Cei doi fondatori ai companiei, Julian Beck (n.

1925) și Judith Malina (n. 1926) s-au cunoscut de tineri, pe cînd frecventau școala de teatru deschisă la New York de Erwin Piscator.

Alături de tradiția spectacolului care se formase pe Broadway, și de micile teatre care au însoțit începuturile lui O'Neill, a existat întodeauna o producție inegală, adesea provizorie, trecînd de la o inițiativă la alta, asigurîndu-și astfel continuitatea și căutînd în măsura posibilului să scape de exigențele comerciale. Uneori, publicul a privit-o cu interes, în special la New York. În orice caz, coexistența dialectică a acestor doi poli ai spectacolului a fost neîntreruptă. În anii care au precedat ultimul conflict mondial, au contribuit la ea Teatrul « Group » și regizările lui Orson Welles (preocupat mai ales de actualizarea lui Shakespeare, fie prin referiri la fascism, fie prin redarea atmosferei magice africane). În timpul războiului, exilații antinaziști și-au spus și ei cuvîntul: Piscator cu școala sa, Brecht în teatrele universităților (care, în Statele Unite, au avut și continuă să aibă o funcție pozitivă).

Evoluția culturală a lui Beck și Malina este destul de complicată; e preferabil să o degajăm din biografia lor. Din 1951 pînă în 1956, activitatea lor constă mai cu seamă în căutări legate de texte excepționale: Paul Goodman, Gertrude Stein, Brecht, Lorca. Această activitate începe în vara lui 1951, în apartamentul cuplului. În decembrie, se strămută într-o sală din Cherry Lane. 1952 este un an destul de rodnic, orientat tot către avangardă: din nou Gertrude Stein și Paul Goodman, *Ubu Roi* (Ubu rege), *Le désir attrapé par la queue* (Dorința apucată de coadă). Poliția dispune închiderea sălii din Cherry Lane, din motive de securitate în caz de incendiu. Spectacolele se desfășuraseră cu oarecare regularitate și cu oarecare succes. Cu toate acestea, și cu toate că Julian Beck investise în întreprindere o moștenire de șase mii de dolari, compania este constrînsă la o economie drastică. Cheltuielile de pregătire a spectacolelor sînt neînsemnate. Actorii, în afara spectacolelor și repetițiilor, au fiecare o slujbă. Urmează noi și îndelungate căutări pentru găsirea unui local, care nu va fi inaugurat decît în martie

1954: este vorba de un depozit de pe strada 101. Deschiderea lui a costat mari eforturi. Nu se fac cheltuieli de publicitate, nu se vînd bilete; spectatorii sînt invitați să-și dea liber obolul. Încă o dată, constanța și perseverența muncii depuse se dovedesc excepționale. Beck și Malina descoperă pe Pirandello cu *Astă-seară se improvizează*, piesă care va avea o influență durabilă asupra celor ce vor lucra pentru « Living Theatre », fie ei autori, sau actori, de altfel ca și *Sonata fantomelor* de Strindberg. Piesele lui Goodman sînt de asemenea mereu iucate (*The Young Disciple* — Tînărul discipol), *Fedra* lui Racine, *Orfeu* al lui Cocteau. Pînă aici, cuplul nu are o linie hotărîită, ci numai un instinct făcut din atracții și repulsii, cîteva principii foarte clare (modestia, austeritatea materială a spectacolelor) și o încredere tot mai profundă în puterea de comunicare a teatrului. Serviciul pentru securitatea sălilor intervine din nou, și limitează numărul spectatorilor la optsprezece. Cu alte cuvinte, teatrul trebuie iarăși închis. Persecuția nu este nici directă, nici conștientă (căci atunci ar fi căutat mijloace mai explicite). Dar se subordonează, în mod inconștient, necesității de a combate și a distruge ceea ce depășește regulile obișnuite și poate deveni un exemplu care să producă scandal. După alți trei ani de întrerupere, activitatea reîncepe într-o sală de la întretăierea străzii a 14-a cu bulevardul al 6-lea, restaurată cu ajutorul unor prieteni pictori, sculptori și arhitecți. Julian și Judith participă din ce în ce mai activ la manifestațiile pacifiste fără violențe. Arta și principiile lor se maturizează treptat, în ciuda salturilor ce caracterizează toate întreprinderile teatrale. Alegerea textelor devine mai riguroasă, mai potrivită cu natura lui « Living Theatre ». Și mai cu seamă, începe să se definească o atitudine morală care se va preciza treptat. În repertoriu figurează încă reminiscențe ale dramaturgiei europene (*În jungla orașelor* și *Un om = un om* de Brecht, reluarea lui Pirandello), dar mai cu seamă trei noutăți americane: *Many Loves* (Cîteva iubiri) de William Carlos Williams (unde sînt dezvoltate unele idei pirandelliene), *The Connection* (Intermediarul) de Jack Gelber

(unde pirandellismul se combină cu sentimentul așteptării perpetue și cu atribuirea unei funcții liberatoare drogurilor — aceasta prin imitarea lui *Borroughs*); în sfârșit, *The Brig* de Kenneth H. Brown (un manuscris picat oarecum din cer, unde dramatizarea unui manual de disciplină pentru *marines* deschide o perspectivă asupra unei societăți repressive pînă la demență. În 1961 și 1962, aceste trei spectacole vor fi aduse în turneu în Europa. În special *The Brig* va lăsa o impresie profundă, menită să se îmbogățească an de an cu noi elemente. În 1963, activitatea teatrului este încă o dată întreruptă cu brutalitate; soții Beck ajung chiar la închisoare pentru neplata impozitelor și taxelor datorate de «Living Theatre». Atunci îl descoperă pe Artaud. Trupa se exilează pentru cîțiva ani în Europa, unde va lucra și va monta noi spectacole. În Statele Unite nu vor reveni decît în 1968, fără să știe dacă întoarcerea este provizorie sau definitivă.

Cînd soții Beck au deschis în ianuarie 1959 noul lor teatru, au încercat să-i facă o situație financiară mai solidă decît înainte. Se gîndeau chiar la constituirea unei societăți anonime. Nu izbutesc să asigure însă o gestiune lipsită de griji. Numeroasele fundații americane refuză toate să le dea un ajutor, fie cît de modest. Serviciul impozitelor pune sigilii și trimite în judecată, fără să țină seama de caracterul vădit nelucrativ al activității teatrului. Să bănuim oare că este vorba de o îndirjire specială în urma reprezentării piesei *The Brig* (1963)? N-ar fi greu de crezut, din pricina subiectului și a condamnării implicite a orăruia aparat militar. Dar, repetăm, nimic nu dovedește că persecuția ar fi fost conștientă. Legile erau aplicate riguros: poate că nu trebuie presupusă altă explicație. Adevărul ne obligă totuși să spunem că «Livingul» se angaja într-o luptă grea față de o serie de tabuuri, ce reprezentau o structură care anihilează persoana umană. Am văzut ce se întîmpla cu drogul, în piesa *The Connection*: era un fapt foarte semnificativ într-o societate care a hotărît să nu-l îngăduie, pentru că anulează inhibițiile și cenzurile. *The Brig* merge mult mai departe. Kenneth H. Brown se mulțumise să ilus-

treze cu fidelitate regulamentul militar printr-un text schematic, a cărui violență morală devenea teribilă fiind exemplară, și amintind de aplicarea lui permanentă. Spectacolul era totodată cât se poate de simplu și riguros. Linearitatea lui îi dădea o eficacitate excepțională. Contactul cu publicul se năștea spontan, fără nevoia unor intervenții în sală, cum a procedat după aceea « Livingul » în câteva spectacole din Europa. Avertismentul era cu atât mai elocvent cu cât era tacit. Textul lui Kenneth Brown, punerea în scenă a Judithe Malina, decorul lui Julian Beck, toate contribuiau, pe același plan și în același grad, la crearea unui mecanism monstruos. Expunerea, aproape documentară, nu lăsa loc nici unei judecți arbitrare. Echilibrul formelor de expresie era perfect și îngăduia să se dezvăluie într-un chip aproape de nebănuit natura unei realități: arta se împletea direct cu o reprezentare concretă. Poate că tocmai această reușită a provocat involuntar o situație critică.

Pe atunci, Julian Beck se ocupa rar de puneri în scenă, consacrându-se mai mult decorurilor și administrației, pe când Judith Malina se ocupa de dirijarea spectacolelor. Adesea, dar nu întodeauna, și unul și altul luau parte la reprezentații, ca titulari în roluri principale. După cele două turnee, emigrarea în Europa (la sfârșitul lui 1964) le modifică activitatea sub diferite aspecte. Descoperirea lui Artaud îi îndeamnă să părăsească orice vestigii de realism și să pregătească un spectacol în care o serie de exerciții psiho-fizice le-ar îngădui să expună pe scenă, prin exemple, principiile din *Le Théâtre et son double*: acesta va fi *Mysteries and smaller Pieces* (Mistere și piese mai mici, Paris, 1964). Descoperind adaptarea făcută de Brecht după *Antigona* lui Sofocle, în traducerea lui Hölderlin, vor da o versiune care va obține un mare succes în toată Europa (prima reprezentație la Krefeld, 1967). Mai montaseră înainte *Les Bonnes* de Genet (Cameristele, Berlin, 1965), iar din *Frankenstein* de Mary Shelley, scosese un spectacol cu semnificații numeroase și dificile, care va deconcerta o parte din publicul european (Lido — Veneția, 1965). În sfârșit, la festivalul de la

Avignon în 1968, vor prezenta *Paradise Now* (Paradisul, acum) pe care-l vor juca apoi în turneu în Statele Unite.

Obligată de împrejurări să trăiască prin diferite țări, compania «Living Theatre» a devenit o adevărată comunitate, cu regulile sale. Membrii ei duc o viață în care egalitatea drepturilor și hotărîrea colectivă sînt respectate cu scrupulozitate, chiar și în situațiile grele pe care le provoacă, inevitabil, problemele financiare.

Cultura orientală, în manifestările ei cele mai cunoscute (budismul și yoga) a exercitat asupra lui Julian Beck și a Judithei Malina o influență destul de profundă. Artaud le va întări în chip hotărîtor convingerea. *Mysteries* ar fi putut avea subtitlul: cum să te antrenezi zilnic pentru a juca după principiile lui Artaud. Acest antrenament se situează pe același plan cu exercițiile la bară pentru dansatori. Pivoturile spectacolului sînt suflul respirației și ciurma (înțelesă simbolic, drept tendință distructivă a teatrului).

Punerea în scenă a piesei *Les Bonnes*, realizată cu trei actori bărbați — interpretare a unei sugestii ambigue a autorului — rămînea în limitele unui exercițiu subtil.

Frankenstein ar fi vrut să dea o idee scenic concretă a creării omului. Dar eterogenitatea temelor, prea numeroase și prea simplu juxtapuse, a avut drept rezultat reducerea posibilităților de comunicare. Dacă *Mysteries* deconcerta și atrăgea totodată publicul obișnuit, *Antigona* l-a zguduit cu adevărat. Acest spectacol este o furtună fizică și morală, dezlănțuindu-se prin cele mai felurite exprimări ale subconștientului: urlete, exorcisme, agitație epileptică, strigăt din adîncuri, pe scurt, dăruire totală de sine. Așa cum cere Grotowski, simultan și cu aceeași tehnică, dar în cu totul alt univers. Prin forța lucrurilor, *Antigona* a depășit semnificația antifascistă pe care i-o dăduse Brecht, ajungînd la aceea a unei revolte împotriva oricărei autorități sau, în orice caz, împotriva oricărui autoritarism represiv. În această perspectivă, «Livingul», cu corul său, a realizat o manifestare grandioasă. Artaud și Brecht caută să se

contopească într-o singură și vastă aspirație umană. Astfel, la «Living Theatre», gîndirea a cîștigat treptat în privința clarității și a profunzimii. Ea apelează la libertatea omului, la ruperea cu trecutul în favoarea unui viitor unde vor domni toate descătușările: de nevoi, de bani, de norme, de state, de religii, de inhibiții. Este ceea ce se vede în *Paradise Now*. Acest spectacol, foarte complex, constă într-o predică laică motivată, în favoarea unei revoluții non-violente. Trebuie subliniat că spectacolul nu se orientează spre nici una din direcțiile pur politice. Potrivit vederilor dintotdeauna ale soților Beck, el se bazează pe un principiu comunitar de natură mistică, inspirat din doctrinele hinduse, care atrage după sine o manieră de a proceda indiscutabil pașnic. Faptul acesta amintește de predica franciscană. Astăzi, firește, oprimarea este mult mai diversificată decît altădată. De aceea refuzul de a se supune se aplică atît inhibițiilor sexuale cît și structurilor strivitoare ale statului. El se exprimă într-o serie de ritualuri. Primul, împotriva tabu-uri-lor: pe jumătate goi, întreprējui caută să ajungă la «viziunea morții și reînvierii indienilor din America»; public și actori se contopesc. Apoi urmează ritualul rugăciunii: acesta urmărește parvenirea la divinitate, stînd cu toții în cerc într-o poziție yoga. Asistăm la ritualul raporturilor universale și la acela al posibilităților noi. Apoi se ajunge la improvizația finală: anarhia, paradisul, violența exorcizată, viziunea ajungerii pe Marte. Gesturile și sunetele simbolice alcătuiesc o acțiune vastă, care poate fi socotită asemănătoare cu *happeningul*, dar mult mai precisă și clarificatoare. Această acțiune ar trebui să debuteze în stradă, printre oameni. De data aceasta, ea este lansată pe marile drumuri ale utopiei, care se află de altfel întodeauna la baza marilor religii. Să ne înțelegem însă: o utopie ce rămîne în limitele și în formele transpunerii teatrale. Dacă, în calitate de spectacol, *Paradise Now* are fără discuție o originalitate deosebită și explozivă, în privința intențiilor sale generoase, găsim în ea o sinteză de teme culturale care plutesc în aer de zeci de ani. Aceste teme se organizează

într-un mare ritual mistic, într-o celebrare ce dă unitate stilistică diferitelor proveniențe și care încearcă să suprimе barierele dintre scenă și viață. Această suprimare a fost dintodeauna încercată: chiar și naturalismul o încerca, pe vremea când, în opoziție cu el, Friedrich Nietzsche redescoperea, acum aproape un secol, originea rituală a tragediei. Recurgerea la asceză sub forma revoluției permanente îl continuă pe Schopenhauer, adică ideea unui schimb continuu între culturi: o idee care ne duce la Gandhi, la credințele yoga cele mai recente, la tantrism¹.

Din punct de vedere istoric, fenomene ca «Living Theatre» pot rămâne neglijabile. Dar în calitate de simptome ale unor aspirații refulate, ele se situează pe primul plan. Ne fac să auzim o voce dintre cele mai semnificative, căci exprimă, de fapt, acea voință astăzi foarte vie, de a lichida cu prezentul, pentru un viitor care nu ne este cunoscut, dar pe care vrem să-l despărțim de progresul tehnic, fie și întorcându-ne la anumite realități din trecut care pot reînvia, pentru a constitui un mijloc de salvare.

TEATRUL DE STRADĂ

Julian Beck și-a exprimat de curînd dorința de a coborî pur și simplu în stradă. În momentul de față, această idee este destul de generalizată în Statele Unite, în întregul sector al vieții teatrale care nu urmărește profesionismul. Uneori, ea poate deveni un alibi, fiindcă profesionismul, chiar sub aspectele lui cele mai vulgare, impune numeroase dificultăți. Alteori, se poate dovedi utilă, cînd se împletește în mod eficace cu lupta politică.

¹ Mișcare spirituală ezoterică, care s-a afirmat prin secolul VIII în zona hindusă, urmărind același scop ca și yoga, dar pe căi diferite, considerînd că «eliberarea» finală trebuie atinsă nu prin rupțura spiritului de trup ci dimpotrivă, întărind această legătură prin diverse practici, adesea sexuale

De curînd s-au ivit cîteva inițiative în acest sens, reluînd o tradiție din epoca lui «New Deal», dar de data aceasta independente de orice autoritate publică.

La San Francisco, ansamblul «Mime Troup» a dat o serie de spectacole în piețe sau în grădini publice, inspirîndu-se în mai multe rînduri din măștile *Commediei dell'Arte*.

La Delano, în California, s-a dezvoltat o activitate teatrală pe lîngă mișcarea sindicală a muncitorilor agricoli mexicani. Aceste spectacole, alcătuite din scheciuri scurte, caută să trezească în muncitori o conștiință de clasă, sprijinind acțiunile sindicale (aici, de asemenea, dăinuie amintirea teatrelor federale, și mai cu seamă a teatrului de agitație din anii treizeci, al cărui model rămîne *În așteptarea lui Lefty* de Clifford Odets).

La Minneapolis, «Firehouse Theatre» a montat în aer liber piese de Megan Terry, *Woyzeck*, *Un om = un om* (transpus în Vietnamul de Sud) și șapte texte inedite ale unor tineri autori americani.

Regizoarea Julie Portman a creat o tentativă de același gen la Boston: compania «Om». Spectacolul său cel mai reușit, *Rugăciune budistă* a fost reprezentat în tot felul de locuri și chiar prin biserici. Tratează în mod realist conflictele rasiale.

Diferite grupuri similare activează la New York. De pildă, «The Gut Theatre» din Harlem, compus din portoricani și condus de Enrique Vargas; «The Bread and Puppet Theatre» (Teatrul pîinii și al păpușii) al lui Peter Schuman, un teatru de stradă și de piață publică, folosind păpuși mari inspirate de marionetele siciliene care jucau în cartierul italian. În ansamblu, aceste inițiative tind spre deplina libertate a exprimării ideologice, care se poate atinge în afara oricărei organizări comerciale, și cel mai adesea în aer liber. Sînt încercări generoase, dar este îndoielnic că exercită o adevărată influență. Poate doar în sînul teatrului însuși, eliberîndu-l de rutină și de tradiții înăbușitoare, oferindu-i o vastă gamă de posibilități și, mai ales, punînd în contact formele culturii cu cei mai simpli beneficiari, care de obicei nu au parte de ele.

Există trei organizații « off off Broadway », poate rudimentare, dar în continuă dezvoltare: « Open Theatre », cafeneaua « La Mama » și cafeneaua « Cino ». « Open Theatre » (Teatrul deschis), înființat de Joseph Chaikis (unul din principalii actori de la « Living Theatre, » dar care nu l-a urmat în exilul său european), a reușit printre altele să prezinte un ansamblu de texte revelatoare pentru situația actuală din Statele Unite.

McBird, de Barbara Garson este un nou *Macbeth* compus pe baza conflictului dintre frații Kennedy și Johnson. Apare aici, mai mult sau mai puțin direct, ipoteza că Johnson ar fi fost instigatorul complotului căruia i-a căzut victimă John Kennedy. Publicarea și reprezentarea piesei, scrisă în timpul președinției lui Johnson, au fost tolerate. Satira este necruțătoare, spiritul scăpărător. S-ar zice că este o glumă răutăcioasă, dar care exercită o funcțiune precisă, chiar dacă, pînă acum, nu s-a putut dovedi nimic precis: asasinatul ocupă un loc de prim-plan în viața politică americană. Autoarea țintește adesea bine, iar parodia, deși exprimată în termeni pur politici, amintește de Jarry și de *Ubu* al său.

Terry Megan a cunoscut cel mai mare succes cu *Viet Rock*, o comedie muzicală dramatică, unde sînt evocate aspecte din război, cu aluzii directe la Vietnam. La sfîrșit, viața își redobîndește drepturile și triumfă asupra măcelului.

Dintre toți autorii revelați de « Open theatre », cel a cărui operă are mai mare însemnătate este Claude Van Ittalie. Lucrarea sa *America Hurrah!* întrunește trei piese într-un act. Prima, *Interview*, constă într-o serie de conversații duse de un specialist pentru angajarea noului personal. În a doua, *TV*, intenția este mai simplă, deși tratată ceva mai confuz: televiziunea paralizează timpul liber (așa cum în prima piesă, condiționarea psihologică produsă de tehnologie paraliza ziua de muncă). În sfîrșit, în *Motel*, doi clienți care simt nevoia să-și descarce agresivitatea, murdăresc și sparg tot ce le

stă la-ndemînă, în prezența gazdei îngrozite. Sînt niște marionete ordinare pe care civilizația modernă le coboară la nivelul de instrumente oarbe ale instinctelor și condiționărilor lor.

Aceeași temă se regăsește într-o comedie a umoristului Feiffer, *Little Murder* (Mică crimă), care n-a avut prea mare succes. Violența este și aici afișată ca atare, iar umorul lui Feiffer se afirmă la fiecare rînd. Poate că aluziile sînt prea usturătoare pentru a fi bine primite de public; în schimb, comedia muzicală *Hair* (Păr) se bucură, cum este și firesc, de un mare succes, pledînd pentru o libertate totală în dragoste.

«Open Theatre» a montat și spectacole în care mimul ocupă un mare loc: *The Serpent* (Șarpele), tot de Van Ittalie, și *Mask*, o selecție de piese într-un act, dintre care principalele sînt de Brecht.

Cafeneaua «La Mama», și cafeneaua «Cino» prezintă un mare număr de noutăți, sub forme experimentale. În șapte-opt ani de activitate, ele au dat respectiv 240 și 270 de spectacole. Cel mai important dintre nenumărații autori pe care i-au făcut cunoscuți este Sam Sheppard. Uneori, textele cele mai interesante pentru public se joacă și «off Broadway». De altfel, la cafeneaua «La Mama» s-a dezvoltat o nouă formă de comedie muzicală care a avut mare succes chiar și pe Broadway, un fel de revistă, *Hair*, de Jerome Ragni și James Rado, pusă în scenă de Tom Horgan. Localurile «La Mama» și «Cino» sînt niște cafenele mari cu o mică scenă de cabaret unde se joacă cele mai felurite spectacole timp de cîteva seri. Spectatorii stau la mese și consumă. Trupele fac turnee în Statele Unite și în Europa. Pe de altă parte, Richard Schechner, directorul revistei de teatru, «The Drama Revue» (sau T. D. R.), a organizat un laborator unde lucrează un grup experimental numit «The Performance Group». El a montat *Dionysos in 69*, o adaptare a *Bacantelor* lui Euripide, care a făcut oarecare vîlvă. Deși reprezentat într-o sală foarte mică, spectacolul a stîrnit mult interes. Schechner a mai realizat și alte manifestări teatrale, apropiate de *happening*, pe care le numește *environments*.

Un alt grup, « The Playhouse of the Ridiculous » (Teatrul Ridicolului), condus de Vaccaro, prezintă mai mult subiecte politice, la modul sarcastic. Mai menționăm că, în această mișcare, figurează și grupări terapeutice pentru foști drogați. Nu este încă momentul să evaluăm posibilitățile de dezvoltare ale acestor ansambluri. Fără îndoială însă, creșterea lor atât de rapidă, precum și activitatea lor atât de intensă, vor putea duce la rezultate concrete.

**INDUSTRIA CULTURALĂ ȘI RAȚIUNEA DE
EXISTENȚĂ A TEATRULUI ÎN ȚĂRILE
CAPITALISTE**

TEATRUL ÎN VIAȚA PĂTURILOR SUBORDONATE

Astăzi, chiar în păturile subalterne, timpul rămas liber după ocupațiile cotidiene este consacrat unor manifestări care, în mare parte, intră în categoria spectacolului. Spectacolul își lărgeste tot mai mult câmpul de acțiune, în detrimentul altor activități: întruniri, citirea presei ș. a. Activitățile legate de jocuri, și asociațiile mai mult sau mai puțin definite care depind de ele, tind de asemenea, să devină mai rare. Printre manifestările spectaculare, cele care predomină acum sînt acelea care folosesc mijloace tehnice de reproducere și pe care grupurile conducătoare, statul sau marile organizații financiare le hărăzesc unui larg consum: cinematograful și televiziunea.

Alături de produsele culturale destinate păturilor dominante, există forme pentru marele public. Lăsînd la o parte excepțiile, care nu lipsesc niciodată, faptul se mărginește la intenția de a forma o ideologie prudentă sau, mai adesea, la aceea de a oferi o distracție evazivă. De altfel, așa s-a întîmplat întodeuna în cursul mileniilor. Singura noutate este că, luînd locul civilizației agricole și pastorale, civilizația industrială și tehnică a înlocuit participarea la formele ritului religios cu participarea la forme de spectacol reproduse mecanic, care au un efect puternic asupra nervilor și produc o destindere fizică. Cu toate astea, ceva a scăpat printre ochiurile plasei. În sînul claselor subalterne s-a dezvoltat o activitate autonomă, care n-a căutat să se insere printre activitățile culturii propriu-zise, ale culturii domi-

nante (aceasta, nu în mod expres, ci în urma împrejurărilor concrete). Deci, o activitate liberă de intențiile acesteia și spre folosința exclusivă a grupurilor sociale unde apare. Aici se ridică o întrebare care a fost îndelung dezbătută și asupra căreia opiniile diferă: aceste forme de exprimare — mai ales artistice — se ivesc ca imitații și adaptări ale unor forme superioare, sau constituie forme aparte, mulțumită cărora creatorul popular — adesea anonim — caută să răspundă exigențelor lui spirituale și celor ale grupului pe care îl reprezintă? Să luăm, de pildă, o formă tipică de exprimare populară, poetică și spectaculară totodată: bocetul. Trebuie să vedem în el imitarea unui vechi rit religios, sau a fost elaborat în sînul tradițiilor laice transmise de-a lungul mileniilor? Cele două inspirații converg probabil și se contopesc. În orice caz, nu se poate nega existența, în tradiția populară, a unei creații proprii elementelor subalterne și spre folosința exclusivă a unor subalterni. De altfel, dăinuirea acestei tradiții — astăzi din ce în ce mai slabă — implică existența unei lumi spirituale diferite de aceea a culturii și a civilizației dominante.

Este esențial să se adune o vastă documentație asupra acestui gen de activitate, pentru a se înțelege aspirațiile și exigențele păturilor subalterne, posibilitățile lor, măsura în care fiecare din noi rămîne sau nu legat de ele. Astfel s-ar putea proiecta o rază de lumină asupra vieții lor cotidiene; și mai cu seamă asupra acelor ceasuri în care gîndirea lor se depărtează de preocupările muncii sau ale grijilor, pentru a-și pune întrebări, dedîndu-se unei re-creări de natură imaginară, care le trezește facultățile și le lărgeste cunoștințele. Dacă este vorba de o re-creare preluată din afară, prin mijlocirea unor reproduceri și organisme culturale, aceasta va lărgi cunoștințele indivizilor dincolo de hotarele lumii lor obișnuite. Dacă, dimpotrivă (cum se întîmplă din ce în ce mai rar), această re-creare este rodul unei căutări personale, sau măcar dirijată în sfera lumii lor, ea va da loc unei cunoașteri îndreptate către această lume, către eul care se reflectă în ea.

Țăranul, muncitorul sau meseriașul simte nevoia să-și ocupe timpul liber cu o activitate recreativă sau chiar artistică (se știe că, în acest mediu, una este consecința celeilalte) care să-i îngăduie comunicarea cu grupul său, care să-l ducă la o asocieră, la o comunitate. Care sînt condițiile specifice în care se dezvoltă această activitate în țările capitaliste? Care sînt caracteristicile lumii interioare pe care ne-o relevă formele de exprimare ale acestei activități, ce constante și ce aspirații definesc ele? Cum se desprinde din ele realitatea psihologică a claselor subalterne?

În primul rînd, trebuie făcută o deosebire între oraș și sat, între munca în uzină sau în atelier și munca cîmpului: specificul acestor munci, ritmul lor, modalitățile lor, efortul fizic sau nervos pe care îl cer, au caractere foarte diferite. Tot așa stau lucrurile și cu locul muncii, orarul, locuința și, în consecință, cu moravurile sociale, atitudinile psihologice, obiceiurile, aspirațiile. Desigur, asistăm de multă vreme la o emigrație continuă (înteruptă numai de războaie și foamete) de la sat la oraș, de la orașel la capitală. Aceasta se datorește în esență unor factori economici, faptului că orașul oferă mult mai multe resurse și mult mai mari speranțe de îmbunătățire a condițiilor de trai. În ciuda acestei pricini de tulburare, la țară persistă o anumită stabilitate a structurii sociale, a obiceiurilor și a organizării muncii. Ce ne oferă astăzi formele spectaculare de tradiție populară? Foarte rar arhetipuri de curînd retrăite și reînnoite. În cele mai multe cazuri, întîlnim doar vestigiile, rămășițele lor. O repetare mecanică uneori, care a dus la uitarea semnificației originare. Cu alte cuvinte, tradiția populară se bucură foarte rar de circulația și vitalitatea ce caracterizează tradiția cultă. Aceasta deși ea se află adesea la originea celei de-a doua. De ce? Este ușor de explicat, dacă ne gîndim la starea psihologică și la dezvoltarea spirituală de care au parte, în societatea capitalistă, păturile subalterne. Dezvoltarea acestei societăți tinde să distrugă toate formele lor de exprimare autonomă, iar pe de altă parte, reușește să inhibe orice tentativă de acces la cultură (firește, toate acestea nu se petrec

potrivit intențiilor celui care propune o ideologie, ci potrivit raporturilor de forță între tendințele existente). Acest proces de fărimțare a tradițiilor populare a ajuns la un asemenea punct, încît se simte nevoia, nu numai de a reînnoi arhetipurile (după schema folosită, de pildă, în țările de democrație populară pentru dansuri și spectacolele de teatru), dar și de a crea altele noi, desprinse de vechile structuri religioase, legate de noi sentimente colective, de noi emoții, chiar dacă patosul care le suscită conține indiscutabil o religiozitate. Civilizația modernă în care predomină dezvoltarea tehnicii, tinde în mod inexorabil să înăbușe înflorirea manifestărilor independente: într-un fel progresul condițiilor sociale și materiale se face în detrimentul personalității umane. Să luăm un exemplu de actualitate: răspîndirea televiziunii în mediul rural aduce, desigur, foloase, difuzînd anumite cunoștințe elementare și fundamentale; în același timp însă, se strecoară o dorință de imitare a traiului urban, de pe urma căreia se resimte orice activitate originală ce caută să reflecte propria-i stare și propriile-i condiții de viață: astfel se șterge personalitatea unui grup social distinct.

Așadar, din motivele arătate mai sus, zonele active se reduc din ce în ce. La țară, pentru că inițiativa progresului pornește de la oraș. La oraș, de asemenea, căci formele libere de exprimare spectaculară, de parte de a se dezvolta, de a evolua, de a se îmbogăți, sînt tot mai înăbușite de formele mecanice, care le absorb îndată ce se ivesc. Se tinde către o nivelare și o uniformizare, prin faptul că reproducerea îngăduie oferirea unui foarte mare număr de spectacole unui public foarte vast, pe cînd înainte, fiecare reprezentație avea nevoie de artiștii ei, astfel încît profesia era larg dezvoltată. În păturile populare de la oraș încolțesc mereu subiecte populare de spectacol (aparent, de pildă, în mintea unor artiști care se fac purtătorii lor de cuvînt, sau prin mijlocirea unor motive, a unor genuri); spectacolul produs în mod tehnic le asimilează imediat și le modelează cu scopul de a repeta și multiplica succesul lor. La aceasta se mai adaugă obiceiurile

datorate mai mult caracteristicilor vieții în societate decît exprimării artistice, dar ivite într-un cadru spectacular: sportul, ritul religios și solemnitățile lui, dezvoltarea elementelor de «café-concert» la revistă, exhibițiile de la circ și din sălile de dans, rămășițele riturilor sezoniere păgîne, viața politică. Toate acestea formează o panoramă foarte vastă, în sînul căreia se împletesc raporturile vieții naționale: tocmai de aceea spectacolul mecanizat apelează din plin la ele, ca să-și asigure succesul și încasările. La țară, formele tradiționale de spectacol dovedesc o tendință a spiritului țărănesc către o viziune mitică a faptelor eroice, către sublimarea sentimentelor, către elanurile legendei. Aceasta nu se traduce numai prin conținutul faptelor evocate, ci și prin forma în care sînt redată, atît sub aspectul figurativ, cît și sub aspectul jocului, al recitării sau al cîntului. Munca țaranului și contactul său direct cu pămîntul îi trezesc o dispoziție contemplativă.

La oraș, însă, muncitorul și meseriașul, adesea legați de păturile de jos ale micii burghezii, dau la iveală spectacole unde predomină o descriere, uneori afectuoasă, alteori mușcătoare, mai rar licențioasă a vieții cotidiene. Reprezentațiile redau ritmul necruțător al muncilor și al zilelor. Ele exteriorizează dorința de a vedea o schimbare a caracterului lor. Se schițează tipuri, situații, conflicte care par scoase dintr-o povestire istorisită unor prieteni și strămutată apoi pe scenă. Scheciurile spectacolelor de varieteu par seismografele cele mai sensibile ale evoluției condițiilor de viață. Se introduce în ele ceea ce frapează imaginația spectatorilor în acel moment. Iar dacă n-ar exista limitările impuse de cenzură sau de autocenzură, s-ar oferi un viu tablou al opiniilor. Aceasta pentru că puțini artiști cunosc obligația pe care o au comicii de varieteu de a reflecta dispozițiile publicului, căci de ea depinde pîinea lor. Dar astăzi nu mai întîlnim asemenea manifestări decît în stare fragmentară, sau în oaze care par tot mai rare, din pricina apăsării înăbușitoare exercitată asupra spiritului de către oprimarea pricinuită de condițiile muncii, care umilesc existența omului și îi vlăguiesc facultățile.

Pe lângă puținele grupuri de indivizi — de pildă țiganii — care n-au nici o preocupare ideologică (afară de superstiții) și care trăiesc mînați numai de interese și instincte, există pături largi de populație rurală orientate către magie și animism, chiar dacă în aparență sînt creștine. În mediul rural, spectacolele duc ideologia creștină fie către concepte esențial păgîne, fie o interpretează în lumina unei epoei foarte dramatice și umane (în special viața lui Cristos, din care se omite hotărît latura divină — ca fiind de neînțeles — iar figura lui este înconjurată de o aureolă fabuloasă, dar reprezentabilă în mod concret, în genul unor *chansons de geste*). La păturile țărănești mai ridicate, precum și la muncitorii din orașele mari, s-a creat, firește, o largă breșă, în principal datorită Revoluției franceze și marxismului.

Spectacolul exprimă psihologia unui popor: dar o psihologie uneori modelată de ideologie, alteori naturală, sau născută dintr-o evoluție interioară care urmează o cale proprie, în afara elaborărilor culturale. Acestor trei situații psihologice le corespund, în privința spectacolelor, trei tendințe uneori amestecate, uneori distincte: tendința ideologică-culturală; tendința de a reda trăsăturile constitutive ale unei populații; și aceea de a exprima reacțiile față de evoluția lumii și a vieții. Se cuvine totuși să semnalăm că gîndirea și imaginația populară sînt conduse, în diferitele lor exprimări, de o exigență comună: dintre cele trei tendințe despre care vorbeam, ultima este determinantă și aceasta în numele unei morale care, bună sau rea, este rodul cel mai matur al experienței trăite. În spectacolele de tradiție populară, regăsim cîteva antinomii fundamentale: individul și felul în care îl modelează natura, de la privilegiul fizic cel mai sfruntat, pînă la umilirea greu de suportat; circumstanțele istorice în care este implicat poporul respectiv, cu efectele lor asupra celor ce îl alcătuiesc; tăria de caracter și abilitatea în sînul unui grup social.

În lucrarea *Philosophie dans le boudoir* (Filozofie în budoar) marchizul de Sade observă cu sarcasm că progresul moral nu coincide nici pe departe cu așa-

zisul progres al instituțiilor. El citează triburi unde moravurile sînt mult mai evaluate decît în marile orașe din Occident. În esență, și lăsînd la o parte orice paradox, întrebarea sa este următoarea: progresul instituțiilor aduce cu adevărat un progres al moravurilor? Ei bine, societatea merge într-o singură direcție: putere militară și confort material, standardizare și difuzare a bunurilor de consum, sub hegemonia inițiativei producătoare. De la teatru la cinematograful, de la cinematograful la televiziune, numărul spectatorilor crește pînă la limita pe care o constituie totalitatea cetățenilor. În același timp însă, fiecare formă nouă este sărăcită, și libertatea ei de exprimare se reduce. Lucru și mai grav este că se reduce și participarea spectatorilor la procesul de creație artistică, deci posibilitatea lor de a influența elaborarea spectacolelor, deci, dezvoltarea propriei lor personalități prin ansamblul de confruntări pe care spectacolele pot să le sugereze. Televiziunea perpetuează și generalizează aspirația veșnic dezamăgită către o viață selectă, care nu va fi niciodată destul de selectă. Imensa difuzare a spectacolului nu favorizează de loc diferențierea lui, nici creșterea exigenței cererii. Gustul mediu a coborît progresiv, apăsarea structurilor sociale a devenit din ce în ce mai mare, chiar și pentru spectacolele de factură pretențioasă.

TEATRUL ÎN VIAȚA PĂTURILOR DOMINANTE

Activitatea teatrală și, în general, aceea a spectacolului, nu poate fi în nici un caz ruptă de societatea unde apare și se dezvoltă. Este deci logic ca spectacolul și teatrul să se afle în fața acelor dileme și confuzii, uneori grave, pe care le constatăm astăzi.

În ceea ce privește situația actuală a teatrului, există o mare confuzie de termeni. În primul rînd, se confundă arta propriu-zisă, cu categoria spectacolului, care are cu totul alte exigențe și cu totul alte resurse. În această confuzie se amestecă și cultura,

care nu prea are legătură cu creația artistică și spectaculară. De aici rezultă o disproporție vădită între vorbe și fapte, între acumularea de proiecte și împunerea realizărilor.

Arta și spectacolul pot să se exprime în nenumărate feluri, inclusiv cele pe care ni le-a arătat mișcarea studențească, fără ca, prin aceasta, revoluția sau acțiunea să dobândească o pondere determinantă, așa cum se crede în mod pueril: asemenea idei ar putea folosi publicului și conștiinței lui. Da, dar nu pînă într-atît încît să-i influențeze direct evoluția. Înălăturînd confuziile verbale, care rămîine astăzi adevărata problemă? Aceea de a îngădui să se lucreze. Aceasta, sub două aspecte: mai întii, să se lărgească din ce în ce libertatea și posibilitatea de creație; apoi să se restabilească comunicarea cu spectatorul (pentru asta nu este suficient ca actorul să coboare în sală). Care este mijlocul de a se obține aceste rezultate? Evident, transformarea completă a societății în direcția socialistă. Aceasta nu se face într-o zi, chiar dacă este o zi revoluționară. A aștepta ca toate condițiile să fie îndeplinite, înseamnă a se ajunge la un alibi. Experiența ne-a arătat că spectacolul poate lua parte la transformarea lucrurilor. Cît despre societate, problema este extrem de vastă și complexă. Ea nu poate fi sesizată direct, în primul rînd pentru că ar necesita cunoașterea unor forțe a căror funcționare este chiar de la început greu de pătruns. Repetăm: nu că spectacolul n-ar avea aici nici un rol. Dar este un rol legat de propășirea personalității umane, de modul ei a se elibera, de a se dezvolta.

După război a intervenit un fapt nou, care modifică adînc interrelațiile arătate mai sus. Afirmarea și apoi hegemonia «universului tehnologic» s-a extins la faptele culturale, inaugurînd fenomene tipice, cum sînt cultura de masă și industria culturală. În consecință, aspectul claselor subalterne, care aveau altădată o fizionomie proprie și constituiau un termen de comparație, chiar și în domeniul spectacolului, se estompează treptat și începe să capete aspectul unui manechin pe care clasele dominante îl modelează și îl uniformizează după cum vor. De aceea, lumea

spectacolului se vede și ea redusă la o alternativă: ori să trăiască din industria culturală, ori să trăiască într-o izolare tot mai apăsătoare. Bineînțeles, în practică rigoarea nu este atât de mare și apele se mai amestecă. Dar lucrul se complică prin faptul că acum spectacolul se adresează unui public bine definit, care nu mai are virtualitățile caracteristice unui public popular: o masă amorfă, devenită doar obiect de spectacol, fiind pe cale de a-și pierde puțința de a se face subiect.

Căci teatrul este rodul unei colaborări între diferite elemente, și mai cu seamă între diferite personalități. Tot ce ține de teatru trăiește numai în momentul exhibiției sale, și într-un fel care nu se mai repetă. Teatrul trăiește în contact cu publicul său, în virtutea acestuia. În orice caz, rămîne o interpretare. Ca atare, nu se poate asimila cu cealaltă formă de interpretare, pe care o constituie lectura, contemplarea unui tablou sau audierea unei piese muzicale. Afară de asta, orice interpretare este inevitabil legată de timpul ei. Iată de ce orice spectacol moare o dată cu timpul său, chiar dacă tehnicile actuale de reproducere îl transmit.

Pornind de la aceste considerații, ajungem la specificul și la spiritul însuși al spectacolului. În primul rînd, trebuie împărțit în două categorii. Cea dintîi cuprinde opera, teatrul, baletul, music-hallul, cirul, Singspielul, și s-a format în cursul mileniilor. Cea de-a doua cuprinde cinematograful și televiziunea și este rodul relativ recent al civilizației tehnice și industriale. Se știe că foarte curînd după inventarea lor, aceste două forme s-au răspîndit în asemenea măsură, încît au devenit protagoniste, ocupînd aproape tot timpul liber. Să amintim în această privință că slăbirea spiritului religios a pricinuit, în secolul nostru, o profundă transformare: acapararea timpului liber de către spectacol și felul cum acesta răspunde exigențelor celor mai felurite ale spiritului, sub formele cele mai diferite. Astfel, spectacolele « primare », acelea în care comunicarea se efectuează fără bariera unui instrument exterior, oferă astăzi posibilități de elaborare și de dialectică; pe cînd, în raport cu acestea (sau cu elaborările culturale în

general) formele « secundare » (cele mai răspândite) îndeplinesc în general funcții de popularizare, filtrînd experiențele noi.

Spectacolul de teatru are, așadar, de exercitat o funcție majoră, chiar dacă, prin forța lucrurilor, difuzarea lui este limitată (dar trebuie să aspire neconținut să fie cît mai largă): el poate inspira direct sau indirect filmul sau emisiunea de televiziune. Poate cunoaște momente de înflorire sau scădere, așa cum a cunoscut în cursul istoriei. Poate chiar să dispară, vreme de cîteva secole, de un mileniu: lucrul s-a mai petrecut. Dar aceasta are o importanță mai mică decît exigența căreia îi corespunde și care este veșnică; o importanță mai mică decît posibilitățile lui, care sînt nelimitate, așa cum nelimitată este posibilitatea spiritului omenesc de a se dezvolta. Teatrul nu constă doar într-o reprezentație bine pregătită: el este o formă de viață, este viața care se dezvăluie sieși, retrăindu-se în gest și în cuvînt. Producția teatrală mijlocie trece, de mai mult de o jumătate de secol, printr-o perioadă de stagnare și incertitudine, dar aceasta se întîmplă fiindcă nu a știut să rezolve conflictul tot mai acut dintre aparatul său actual — forma și organizarea teatrelor, sisteme de funcționare, repertoriu — care datează din secolul al XIX-lea, cînd era conceput pentru o minoritate a populației, și noile condiții care, sub presiunea monopolului particular sau a monopolului de stat, obligă orice spectacol, chiar și teatral, să se pună în slujba întregii colectivități.

Monopolul particular, de care cinematografia nu poate scăpa din cauza cheltuielilor de producție ridicate, produce filme ce satisfac, cum e și firesc, atît interesele sale economice cît și interesele forțelor financiare a căror expresie este. Doar rareori, și numai din greșeală, producția este îndrumată spre alte scopuri.

Cînd monopolul este de stat, se pot urmări scopuri artistice care vor fi în același timp scopuri politice, dacă statul este efectiv expresia colectivității, dacă este un stat socialist unde scopurile artistice și scopurile politice coincid întrucît sînt scopuri ale colectivității. Dar, în realitate, o formă de stat pentru

administrarea spectacolelor ajunge întotdeauna, sub pretextul realizării unui progres « autentic », să cadă în mâinile unei oligarhii birocratice, care va tinde să se servească de spectacol pentru a-și întări puterea. Spectacolul nu-și va putea atinge deplin scopurile decît într-o societate comunistă, eliberată de orice autoritate.

Nenumărate constrîngeri ideologice acționează, așadar, asupra publicului. Cu toate acestea, arma pe care o constituie spectacolul și care, în principiu, se află în mîna celor ce dețin puterea, săvîrșește uneori mișcări neașteptate: se întoarce împotriva celui care credea că o poate folosi, se răzvrățește împotriva propriei sale dialectici, și spectacolul evoluează în libertate, mulțumită tocmai atitudinii publicului.

Există unele contradicții care se repetă mereu: între posibilitățile spectacolului și locul său într-o societate care îl înregimentează în vederea conflictelor ce mocnesc permanent în ea între producția artistică de nivel înalt și producția mijlocie, care, de altfel, răspunde cu eficacitate « cererii » de spectacole și joacă un rol istoric preponderent; în sfîrșit, între acești doi poli și tradițiile populare, ce rămîn aproape neluate în seamă, dar care, de fapt, au zămislit și au hrănit acești doi poli de producție și pe care spectacolul reprodus în mod tehnic este pe cale să le omoare cu încetul.

Cu toate astea, nu trebuie uitat că, în ciuda variațiilor istorice, în ciuda diversității lumilor, a imaginilor și a oamenilor, spectacolul are o rațiune primordială, un « instinct »: el izvorăște dintr-un impuls biologic foarte clar. Acesta nu se manifestă însă sub formă spectaculară decît cînd se depășește domeniul biologic, intrînd în sfera percepției, potrivit unei mișcări care merge de la excitație la simbolizarea instinctului de posesie (care instinct, fie spus în trecut, nu însemnează rapt). Aceasta nu se poate petrece decît într-un cadru istoric, în calitate de eveniment, conform legilor structurale pe care le comportă acest cadru, cu condiționările ce iau naștere din ele. Limbajul spectacolului rămîne întotdeauna supus fluctuațiilor istoriei, mutațiilor constante ale limbajului vorbit sau gesticulat, al cărui spirit caută să

și-l însușească, să-l fixeze, mai ales cu ajutorul intonației. Un spirit ce reflectă o stare sufletească exprimată prin cuvinte și imagini gesticulare, sau decorative.

Pe lângă contradicțiile pe care le-am examinat, teatrul, în sens strict, se zbate astăzi între ipotezele cele mai disparate în privința celor ce ar trebui făcute față de destinatarul său, publicul. Un public care, în teorie, poate rămâne universal, dar care, de fapt, nu mai este nici măcar «marele public», și scade încet, dar sigur. Clasele burgheze tind să evite agenții fățiși ai persuasiunii. Proletariatul poate oare să fie cîștigat? Și în ce fel? În Occident nu se pot face experiențe concrete. În Răsărit, teatrul se apropie de el, dar nu îl poate asalta pe față. Cel mai mare pericol ar putea fi mărghinirea la un public convins dinainte de ceea ce i se arată pe scenă, chiar dacă i se arată în termeni aparent deconcertanți. Ne aflăm în fața unor probleme greu de rezolvat, așa cum sînt, de altfel, toate marile probleme ale vieții în societate.

Lector: CONSTANȚA OANCEA

C.Z. pentru bibliotecile mari 7.792

C.Z. pentru bibliotecile mici: 7.792.02

Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică”

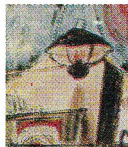
Calea Șerban Vodă 133

București

Republica Socialistă România

1971

istoria teatrului universal



«Teatrul este rodul unei colaborări între diferite elemente și mai cu seamă între diferite personalități. Tot ce ține de teatru trăiește numai în momentul exhibiției sale, și într-un fel care nu se repetă. Teatrul trăiește în contact cu publicul său, în virtutea acestuia. În orice caz, rămâne o interpretare. Ca atare, nu se poate asimila cu cealaltă formă de interpretare, pe care o constituie lectura, contemplarea unui tablou sau audierea unei piese muzicale. Afară de asta, orice interpretare este inevitabil legată de timpul ei. Iată de ce orice spectacol moare o dată cu timpul său, chiar dacă tehnicile actuale de reproducere îl transmit...»