

NIKOLAI EVREINOV



TEATRUL ÎN VIAȚĂ

unatc
press

NIKOLAI EVREINOV

TEATRUL ÎN VIAȚĂ

NICOLAS EVREINOFF
Le théâtre dans la vie

Librairie Stock - Delamain et Boutelleau
7, rue du Vieux Colombier, PARIS
1930

Traducere: Nicolae Manda
Redactor: Diana Vasile
Design: super:serios

ISBN: 978-606-8757-73-5

UNATC

Centrul de studii
și experimente teatrale
„Crin Teodorescu”

CUPRINS

Partea întâi - Teoretică	7
<i>Capitolul I - Teatru și „Teatru”</i>	9
<i>Capitolul II - Teatrul la animale</i>	13
<i>Capitolul III - Instinctul teatral</i>	25
<i>Capitolul IV - Voința de teatru</i>	37
<i>Capitolul V - Teatrul celor Cinci Degete</i>	43
<i>Capitolul VI - Spectacolul fără sfârșit</i>	47
<i>Capitolul VII - Teatrul erotic</i>	75
<i>Capitolul VIII - Don Quijote și Robinson Crusoe</i>	81
<i>Capitolul IX - Regia în viață</i>	93
<i>Capitolul X - Crima, subprodus al teatrului</i>	105
<i>Capitolul XI - Teatrot terapie</i>	113
<i>Capitolul XII - Zeului meu: Teatrarh</i>	119
 Partea a doua - Pragmatică	 121
<i>Capitolul I - Teatralitatea în Teatru</i>	123
<i>Capitolul II - O lecție pentru profesioniști</i>	139
<i>Capitolul III - O scrisoare asupra teatrului public</i>	151
<i>Capitolul IV - Teatrul meu favorit</i>	159
 Partea a treia - Practică	 163
<i>Capitolul I - „Teatrul pentru sine”</i>	165
<i>Capitolul II - Trei piese din repertoriul „Teatrului pentru sine”</i>	175
 <i>Epilog</i>	 197
<i>Bibliografie</i>	199

PARTEA ÎNTÂI

Teoretică

CAPITOLUL

Teatru și „Teatru”

Când roștiți „teatru” vă imaginați imediat un edificiu asaltat de un public venit la o anumită oră pentru a ocupa anumite locuri, în fața unei anumite platforme supraînălțate numită scenă și pe care indivizi asemănători vouă înșivă sunt plătiți pentru a personifica alți indivizi, asemănători vouă înșivă sau diferiți, după cum a plănuit autorul dramatic a cărui operă se numește piesă. Din jumătate în jumătate de oră sau pe aproape, cortina cade, publicul aplaudă sau fluieră, se împrăstie pe culoare, se duce la bufet; se fumează, amicii se întâlnesc, se conversează, se bea, se flirtează până în momentul în care un semnal cunoscut ne cheamă la locul pe care îl ocupasem mai devreme; cortina se ridică din nou și totul se petrece ca mai înainte până când, reprezentația terminându-se, asistența părăsește clădirea. Dacă ați fi întrebați de ce ați fost la teatru, mulți ați răspunde deschis și pe un ton degajat: „de plăcere”, alții cu un aer de superioritate „pentru a mă instrui”, iar unii pe un ton prețios și blazat: „pentru a încerca emoții de ordin estetic”. Cei care au remarcat mai degrabă farmecul fizic al figurantelor nu vor răspunde nimic, eventual *in petto*: „picioarele astea frumoase meritau efortul de a fi văzute”. În sfârșit un al cincilea grup ar recunoaște curajos: „mai ales pentru a putea spune că am fost la teatru să vedem o piesă nouă, să povestim că actorul sau actrița zilei juca într-o modalitate sau alta, că autorul foarte aplaudat a venit să salute

publicul sub o furtună de aplauze, iar doamna X purta aceeași rochie ca la gala...”.

Nici „intelectualii” nu sunt de acord asupra unui fel anume de a concepe teatrul. Unii văd în teatru o tribună pentru a dezvolta idei traduse în acțiuni, alții, locul de fuziune estetică a tuturor artelor. Alții încă, un mijloc de a da satisfacție atracției pentru rituri păgâne. Un ultim grup, în sfârșit, gândesc aproape la fel, cu anumite rezerve și modificări.

Cuvântului *teatru* i se alătură în gândirea dumneavoastră încă multe alte lucruri: *teatrul operațiunilor militare*, loc al bătăliilor între popoare care au terminat argumentele diplomatice; estrada prestidigitatorului – teatrul magic al lui Robert Houdin, de exemplu, primul cunoscut de Sarah Bernhardt în copilăria sa; celebrul *Theatrum Poenarum* al criminalistului Jacob Döpler, astfel spus locul public al pedepselor fizice și al torturilor, cinematograful, *teatrul umbrelor*, etc. Cuvântul *teatru* comportă într-adevăr o mare varietate de sensuri. El desemnează *edificiul* unde se joacă piesele. Nu spunem „să mergem la teatru”? În același timp desemnează partea edificiului unde actorii joacă, la fel de bine ca și *arta teatrală*: „cei ce fac teatru”, „se interesează de teatru”, „servesc cauza teatrului”. Literatura dramatică se numește în egală măsură teatru: „teatrul lui Shakespeare”, „teatrul lui Molière”. Se mai dă același nume *efectului dramatic specific* vizat de acest tip de literatură și de punerea în scenă. Este lăudată o piesă spunându-se: „da, ăsta este teatru” sau este condamnată alta afirmând că „ăsta nu e teatru”... Această lungă enumerare, pentru care îmi cer iertare, îmi pare a reuni tot sau aproape tot din ce se înțelege în mod obișnuit, idei și obiecte, prin cuvântul teatru. Și totuși, când spun „teatru”

nu mă gândesc la niciunul din aceste elemente.

De treizeci de ani sunt autor dramatic, actor, director și regizor de teatru. Piesele mele s-au jucat în Rusia, Germania, Franța, Anglia, America, Polonia, Spania, etc. Sunt cum s-ar spune om de meserie înainte de toate. Ei bine, când spun teatru, nu mă gândesc câtuși de puțin la o instituție în care îți plătești locul, care este ostentativ creată pentru toată lumea, care este fixă în timp și spațiu și ale cărei spectacole sunt mereu identice.

Când spuneți „a mânca” nu vă gândiți câtuși de puțin la un restaurant.

Când spuneți „dragoste” nu vă gândiți obligatoriu la locurile pe care morala le condamnă, iar poliția le tolerează.

Tot așa atunci când spun „teatru”, nu mă gândesc la ceea ce nu este decât exploatarea comercială a înclinației instinctive către teatru.

Teatrul care răspunde distracției dumneavoastră, instrucției dumneavoastră, etc. este foarte departe de ideea pe care personal o am despre teatru. În concepția mea teatrul este ceva esențial pentru om în aceeași măsură cu a respira, a se hrăni sau a-și satisface nevoile sexuale. De aceea când încep să vorbesc despre teatru iau exemplul faimosului Paracelsus, care înainte de a-și începe cursul la Universitatea din Bâle, arseze toate cărțile predecesorilor.

Teatrul așa cum îl concep eu este infinit mai vast decât scena. El este mult mai necesar și mult mai prețios pentru umanitate decât toate descoperirile civilizației moderne. Putem trece peste ele, le putem depăși așa cum am făcut-o mii de ani și cum istoria strămoșilor noștri primitivi, în cele din urmă o atestă. Dar nimeni niciodată nu a putut depăși teatrul așa cum îl concep eu.

CAPITOLUL II

Teatrul la animale

Ați văzut vreodată o pisică jucându-se cu șoarecele? Dacă nu, ați pierdut în mod cert mult, căci spectacolul este pe cât de interesant pe atât de sugestiv.

Imediat ce pisica slăbește mica victimă, aceasta se prefacă a fi murit în modalitățile cele mai dramatice și mai abile. Nu mișcă și nu respiră rămânând în poziția în care călăul său a abandonat-o. În acest timp pisica la rândul său „își joacă rolul”. Este absolut indiferentă față de șoarece. Așezată la o oarecare distanță se linge pe buze, își face toaleta, privește ici și colo. Până în momentul în care „micul actor” încearcă să fugă. Atunci pisica, pune laba pe el aruncând masca, iar spectacolul reîncepe. Căci nu este un spectacol?

Este foarte natural din partea noastră să credem că teatrul este esențialmente un lucru creat de om. Scena, culisele, rampa, jocurile electrice de lumini, toate acestea sunt elemente invariabil asociate în mintea noastră teatrului ca instituție publică. Sunt toate produse ale culturii noastre și ale istoriei. Știu că teatrul s-a format lent, gradual, din timpul corifeilor greci cei mai îndepărtați până în epoca noastră, epocă a electricității, a radioului și a avioanelor și a suportat o lungă serie de transformări și de transfigurări. Fiecare epocă, fiecare perioadă de dezvoltare a culturii a reflectat în teatru, ca într-o oglindă, ideile sale, idealul său, visele sale, servindu-se de scenă ca de o tribună de la înălțimea căreia și-a proclamat noile – sau vechile – teorii sociale, religioase sau morale.

Într-adevăr, care artă sau care instituție a fost capabilă să reflecte sufletul omenesc mai profund și mai exact decât a făcut-o teatrul? La teatru și nu altundeva se recunoaște omul pe sine cu o mândrie îndreptățită, recunoscând deasemenea cu o legitimă satisfacție omnipotența spiritului său, căci aici nu își imită doar creatorul, ci devine el însuși creator. Concepe o nouă viață, o nouă realitate și le vede personificate. Vede trăind ideile încarnate de ființe umane. Crează noi lumi. Dacă natura este dominată de propriile sale legi răspunzând anumitor scopuri, legi adeseori dușmănoase omului, pe care acesta trebuie să le cunoască și pe care le studiază cu prețul unor eforturi continue – teatrul nu este dominat decât de omul însuși. În limitele zidurilor teatrului, el este stăpânul suprem.

Această concepție despre teatru este concepția comună, acceptată fără reflexie sau dubiu, ca o axiomă. Este nevoie de un mare efort mental și de o mare concentrare a spiritului pentru a putea demonstra cât este de inexactă și de superficială. Această linie de demarcație foarte netă pe care o trasăm între teatru pe de o parte și natură pe de alta este justificată? Natura se limitează la ceea ce numim civilizat exercitarea funcțiilor naturale”? „Teatrul” poate fi găsit doar acolo unde vedem un edificiu care îi este consacrat și firma luminoasă care îi proclamă numele? „Teatrul” nu există și în natură?

Cunoaștem fiecare din proprie experiență ceea ce naturaliștii numesc mimetism. Observați cu greu pe trunchiul unui arbore o mică pată insignifiantă; este suficient să o atingeți cu degetul pentru ca pata să se desprindă de trunchi și să vedeti luându-și zborul o insectă ale cărei aripi multicolore se ascundeau până atunci una peste alta, asortate ton cu ton pe scoarța arborelui. Numeroase,

dacă nu nenumărate, sunt manifestările acestui instinct de transfigurare, în regnul vegetal ca și în cel animal. Natura apelează la multă artă și artificii pentru a-și apăra creaturile de pericolele care le pândesc de peste tot.

Cei care au călătorit în deșerturile Africii de Sud nu vor uita niciodată posomorâtul aspect galben-gri. Nici o urmă de vegetație, nici o verdeță. Nu ai crede niciodată că există plante aici unde nu vezi decât nisip, stânci și pietre. Dar opriți-vă pentru a examina una din aceste pietre și veți avea surpriza de a constata că nu sunt pietre ci flori vii. Aceste „pietre” sunt în fapt acoperite de flori galbene în formă de steluțe. Iar dacă veți ridica una din aceste pietre veți descoperi că această aparență minerală nu există decât la suprafața vizibilă a plantei, partea inferioară fiind cea a unei vegetale de o formă conică sau cu o rădăcină groasă. Ceea ce mărește mai mult asemănarea între floare și stâncile dimprejur este coloratura părții sale exterioare. Aceste plante-pietre sunt tasate și nervurate ca niște pietre adevărate. Animalele depistează rar adevărată lor natură și trec pe lângă ele fără a le remarca câtuși de puțin.

Dacă s-ar căuta o definiție cât mai precisă a fenomenului de mimetism nu s-ar găsi un termen mai apropiat decât acela de teatru. În cazul plantelor pe care le-am descris vedem apărând net o intenție de mascaradă în natură, o utilizare a măștilor în scop de apărare. Aflăm aici o manieră primitivă de a „juca” un rol. Este un „joc” precis, iar planta aparent lipsită de apărare îl joacă cât poate de bine. Dramă statică, pantomimă prudentă. Artistul își alege locul său adevărat pe scena nisipoasă și simulează piatra pe toată durata vieții sale. De excelența realistă a jocului său depinde

ceva mult mai important decât succesul van al unui jongleur, căci existența însuși a actorului se află în joc.

Pantomimele sunt frecvente în marea tragi-comedie a naturii; fiecare grădină, fiecare preerie, fiecare pădure le disimulează ochilor noștri neatenți. Există plante care se deghizează în alte plante. Altele se deghizează în insecte, iau aparența turbei, a bucășilor de lemn, etc. Plantele-actrițe se prefac a fi moarte atunci când sunt vii, de a fi sterile atunci când sunt fecunde, de a lipsi din scenă atunci când sunt prezente. Mascarada înalt artistică și variată se derulează în jurul nostru în procesiuni infinite. Nu este acesta „teatru”? Intimi și silențioși, acești actori nu își reglează conduita lor cotidiană după principiul teatral care constă în a face să fie luat drept realitate o aparență diferită de ceea ce este?

Pe măsură ce meditez asupra acestor fapte îmi apare din ce în ce mai clar că teatrul nostru omenesc în care îți plătești locul a apărut în istoria umanității mai puțin pentru a ne satisface instinctul actoricesc – căci așa cum vom vedea mai departe, instinctul este mai amplu satisfăcut chiar în afara teatrului – cât pentru a ne ajuta să descoperim acest instinct. În alți termeni, misiunea teatrului este una educativă, dar nu în sensul vulgar al cuvântului, ci în sensul său cel mai larg și mai filosofic.

Vreau să spun prin aceasta că teatrul este destinat să joace în raport cu înțelegerea vieții și a naturii același rol pe care l-a jucat chihlimbarul în raport cu cunoașterea științifică. Chihlimbarul, după cum știm, nu a fost folosit timp de mii de ani decât pentru confecționarea unor ornamente, broșe, port-țigarete, tot felul de alte obiecte mărunte. El nu a fost luat în considerare sub aspect științific decât după descoperirea lui William Gilbert, în 1600.

Chiar și înaintea lui Gilbert se remarcase că aceasta rășină fosilă, frecată cu lână, atrăgea corpuri ușoare. Gilbert a fost primul să clarifice ca electrică această putere de atracție de la cuvântul grec *electron* care desemnează chihlimbarul. *Vim illam electricam nobis placet appellare.* „Ne place să numim electrică aceasta forță.”, scria Gilbert în cartea sa. El a meritat din plin să-și asume numirea misterioasei forțe; fără el umanitatea ar mai ignora poate și azi proprietatea fundamentală a acestei substanțe care va bulversa toate teoriile anterioare asupra structurii materiei și ale cărei aplicații practice ne-au revoluționat existența.

Electricitatea se numește astfel în onoarea chihlimbarului (*electron*) a cărui stea a ghidat eforturile umanității de a pătrunde misterele naturii.

„Teatrul” este cu siguranță destinat să joace un rol identic celui al chihlimbarului pentru revelarea unor noi secrete.

Examinat din acest unghi mimetismul nu este doar, cum declară naturaliștii, un fenomen de convergență, ci și o etapă a dezvoltării teatrale. Aceasta aserțiune declanșează multe deducții de cea mai înaltă importanță pentru filosofi, devreme ce implică revizuirea chiar a conceptului de „natural”.

Să revenim însă la teatrul animalelor. „Teatrul animalelor”! Aceste cuvinte, în ochii multor oameni pot semnifica un straniu paradox, dacă nu o afirmație lipsită de sens ce poate provoca un surâs sceptic. Analogii vagi și complicate, comparații hazardate și ipoteze „poetice”, iată la ce s-ar putea aștepta cititorul în continuarea acestui capitol. Cei care totuși, alături de Herbert Spencer, James și Groos, admit că animalele posedă aceleași facultăți imitative ca și noi cei care vedem în imitație, precum Aristotel,

baza și esența oricărei arte, în sfârșit cei care au observat sau au citit că jocurile animalelor au un caracter dramatic, toți aceștia nu vor vedea nimic uimitor și șocant în afirmația că exista „teatru la animale”.

Trebuie să spunem aici că atenția multor sociologi și psihologi a fost atrasă de „jocurile din regnul animal”. Sute de lucrări științifice au fost consacrate acestui subiect. Și desigur pare că studiul și analiza acestui aspect al activității animalelor este cel mai scurt drum spre înțelegerea psihologiei lor. Savanții însă, din păcate, nu spun decât puține lucruri sau aproape nimic despre aspectul „teatral” al jocurilor animalelor. Cu toate acestea, după părerea mea tocmai din acest unghi trebuie abordat subiectul.

Citiți, de exemplu, acest fragment din *Naturalist în La Plata*, de W. H. Hudson : „Există dansuri umane în care o singură persoană figurează activ, restul celor prezenți privindu-l în ceea ce face; unele specii de păsări, de genuri foarte diferite, au dansuri de același fel. Un exemplu frapant este acela al unui cocoș de stâncă din regiunea tropicală a Americii de Sud. Ca teren de dans este ales un amplasament acoperit cu mușchi, bine curățat, fără pietricele sau rămurele. În jurul arenei se adună păsările. Un cocoș cu penajul și creasta de un roșu oranj foarte viu înaintează cu aripile și ciocul deschise și începe o serie de mișcări comparabile celor ale unui menuet. La sfârșit, purtat de excitație, sare și se rostogolește de maniera cea mai uimitoare, până ce se retrage extenuat și este înlocuit de o altă pasăre”.¹

Chiar dacă este vorba de un menuet demodat și nu de un

dans modern, trebuie să admitem că este totuși un dans, reprezentat pe o scenă înconjurată de spectatori. Cine ar putea nega teatralitatea acestor jocuri de păsări? Dar iată alte exemple. Un zoolog ar putea cita o listă întreagă de păsări care își ornează terenul de dans cu pene țipătoare, pietricele, cochilii și alte diverse decorațiuni. Cioara tropicală adoră în asemenea măsură aceste lucruri încât indigenii caută întotdeauna locurile unde pasărea își amenajează dansul pentru a-și regăsi bijuteriile și ornamentele dispărute.

În realitate teatrul păsărilor este departe de a fi primitiv sau lipsit de pretenții. Păsările dau un exemplu foarte înalt de „cabotinaj” la animale. Aceste dansuri nu constau doar în simple salturi și mișcări de du-te-vino. Curcanul de preerie, de exemplu, execută piruete complicate, exact ca strămoșii noștri din vremea rococo-ului, avansând câte doi sau câte patru, cu aripile desfăcute, avansând apoi retrăgându-se, întorcându-se unii spre alții cu strigăte de veselie!

Să trecem acum de la păsări la animale de un tip superior, a căror psihologie ne este mai lesne accesibilă, a căror viață este legată de viața noastră cotidiană.

Să luăm ca exemplu un câine care petrece ore întregi privind pe fereastră sau așezat pe pernele unui automobil și observă lumea dimprejurul lui. Această modalitate de a urmări parada este cu adevărat sugestivă. Ea nu are altă semnificație în raport cu scenele și întâmplările străzii decât are atitudinea „spectatorului” față de „reprezentatie”. Arthur Schopenhauer avea dreptate să definească această predispoziție pentru observație a câinelui ca „trăsătura cea mai umană a animalului”.

Urmăriți un câine care se joacă cu un os, aruncându-l în

¹ *The Naturalist in La Plata*, New York, 1985, chapter XIX, Music and Dancing in Nature, p. 261 (n.tr.)

aer, împingându-l pentru a-l pune în mișcare, luând față de el diferite atitudini ca și cum ar fi vorba de o luptă și veți fi de acord cu Groos,² unul dintre cei mai penetranți psihologi ai animalelor, recunoscând că este incontestabil un joc real, însoțit de fenomene de auto-înșelare conștientă. Și ce este un fenomen de auto-înșelare dacă nu un joc pur teatral? Câinele încearcă și reușește să se convingă că este o pradă vie și se comportă în consecință. Vorbind despre acest exemplu Groos scrie :

„Fantezia și iluzia artistică o găsim în acest fel ancorată la origine în terenul solid al evoluției organice. Jocul este necesar dezvoltării inteligenței. Fiind în primul rând obiectiv, el devine uneori subiectiv; știind că actul său este o simulare, animalul îl repetă, îl ridică până la sfera auto-înșelării conștiente în care lupta imaginară devine sursă de plăcere. Și iată că ne aflăm chiar pe pragul creației artistice.”

Mai mult, se poate afirma fără cea mai mică exagerare că adeseori câinii pun în scenă adevărate drame cu temă bine definită. Să luăm ca exemplu jocul de vânătoare cu care se îndeletnicește câinele. Ce este aceasta dacă nu o reprezentație teatrală de urmărire și fugă, dată de doi sau mai mulți actori în patru labe?

Într-un sens restrâns se poate chiar vorbi de anumite părți ale „ansamblului dramatic” prin folosirea cărora animalul se apropie de om. Astfel, de pildă, prologul scenei de vânătoare executat de câini din proprie inițiativă.

Iată un fox-terrier tânăr luând agitat colțul casei pentru a se

ascunde de un alt câine care îl fugărește. Vine imediat invitația la joc, exprimată într-un fel cu totul caracteristic, cu labelle îndepărtate într-o poziție care va facilita proiectarea corpului înainte în caz de fugă. Gata de a se lansa, pendulează de mai multe ori de la dreapta la stânga, descriind un semicerc, înainte ca să înceapă realmente cursa.

În acest timp, celălalt este imaginea însăși a ipocriziei: inspectează împrejurimile cu indiferență și s-ar spune că toată afacerea nu îl privește câtuși de puțin. Dar iată că jocul începe de-a binelea: câinele care conduce cursa își ia avânt, dar nu se lansează încă din plin, în timp ce tovarășul său începe o urmărire entuziasată. Dacă ajunge să-și prindă victima fictivă, încearcă să o pipăie cu ceafa sau cu piciorul din spate și totul se petrece exact ca în cursul unei urmăriri serioase. Pentru a încetini cursa, câinele care este urmărit se întoarce pentru a se apăra cu lovituri de bot. Adeseori începe o bătaie. La sfârșit amândoi se opresc gâfâind, cu limba atârând, până ce unul din ei dă semnalul unei noi porniri, iar jocul reîncepe.

Ar fi injust să negăm faptul că animalele își au propriul lor teatru, că acest teatru este echivalent celui al oamenilor, că natura a dotat animalele cu o predispoziție spre comedie și că știu să folosească anumite elemente teatrale specifice, precum scena, dansul, rolul, subiectul dramatic (prolog, temă principală, acțiune). Avem perfect dreptul de a vorbi, în ciuda scepticismului criticilor, despre un teatru la animale și să o facem cu aceeași certitudine pe care o avem despre teatrul oamenilor. Să ne fie permis să adăugăm că, în ceea ce privește animalele, din punct de vedere teatral descoperim o noua probă tangibilă a descendenței omului din

2 Karl Groos (1861-1946), autor al volumelor *Die Spiele der Tiere* (Jocul Animalelor, 1896) și *Die Spiele der Menschen* (Jocul Oamenilor, 1899) (n.tr.)

strămoși care se trag din maimuțe și a asemănării care există între el și umila sa rudă patrupedă.

Pentru a conchide, iată un exemplu. Știm că teatrul ome-nesc, în particular teatrul grec este dezvoltarea corului antic, care prezintă un ansamblu sincron de joc, cântec și dans. În acest teatru, cel mai vechi din teatrele europene, rolul principal era asu-mat de corifei, precursori ai actorilor. Or, ceea ce este cu adevă-rat remarcabil este că asemenea... (cum să le spunem? personaje? actori?) există în familia cea mai înaintată a lumii animale, cea a gibbonilor. Iată cum descrie Groos, pe care l-am mai citat deja, aceste exerciții dramatice:

„Vara, când primele raze matinale de soare au risipit roua, maimuțele abandonează arborii stufoși la adăpostul cărora și-au petrecut noaptea. După ce și-au potolit foamea dispun de un timp liber înainte de a fi toropite de căldura zilei și se pot ocupa de „jo-curi de societate”. Și cum este vorba despre animale extrem de serioase, aceste jocuri sunt scutite de incongruențele caracteristice jocurilor rudelor lor apropiate. Se îndreaptă apoi către un gigantic rege al pădurii, ale cărui ramuri oferă facilități de promenadă; șe-ful ia în posesie una dintre ramuri în lungul căreia avansează grav, cu coada sus, în timp ce ceilalți se grupează în jurul său. El emite sunete dulci și scurte precum cele ale leului atunci când acesta își încearcă plămânii. Par produse prin aspirație și expirație și devin din ce mai profunde și mai rapide pe măsură ce excitația cântăre-țului crește. În sfârșit, la atingerea punctului culminant devine un muget continuu și în acest moment toți ceilalți, masculi și femele, se adaugă celui dintâi cu vocile lor, timp de zece secunde un cor teribil rezonând în pădurea liniștită. Șeful reia apoi singur seria de

sunete scurte.”³

După Charles Darwin, care cunoaște aceste spectacole din genul operei gibbonilor, vocile lor sunt stridente, dar totodată mu-zicale. Mai mult, marele savant crede că notele suitoare și coborâ-toare ale corului gibbonilor sunt fiecare cu un ton mai sus (sau mai jos) decât precedentele și că cea mai înaltă este exact la o octavă în raport cu cea mai joasă. Modularea sunetelor, susține el, este foarte muzicală, iar ansamblul cântecului ar putea fi ușor reprodus de un violonist pe instrumentul său.

Este cu adevărat surprinzător că istoricii și filosofi teatrului, care caută originile acestuia literalmente peste tot, nu au onorat cu atenția lor și cântecul atât de frapant al gibbonilor; cu atât mai puțin au încercat să examineze faptele care se raportează la teatrul animal în general. Ce poate fi mai sugestiv decât aceste maimuțe, cu un aspect atât de asemănător celui al omului, imitând, prece-dând chiar corifeul grec și corul său. Desigur, reprezentația care a fost descrisă este dată de giboni după ce au mâncat. Dar cuvântul scenă, sau platou, nu semnifică el la origine un loc adăpostit și nu implică, dacă e să dăm credit unor autorități, în mod egal ideea de festin? Și nu este chiar mitul de origine al tragediei grecești bazat pe „festinul” sacrificiului lui Icar și al concetățenilor săi? Nu sunt acestea coincidențe, analogii, echivalențe pline de o misterioasă semnificație? Să adăugăm la că gibbonii cântăreți se grupează în ju-rul șefului lor, iar corul grecilor dansa în jurul altarului, în cerc, și veți înțelege în ce măsură această paralelă este semnificativă. Este evident că se pătrunde aici în profunzimile sentimentelor omului și animalului și că aici se descoperă același teatru în embrion.

3 *The Play of Animals*, p. 272-273 (n.tr.)

De-a lungul secolelor, oamenii s-au servit de cuvintele natură și realitate, pe de o parte, și de teatru și teatralitate pe de altă parte, ca termeni diametral opuși și care se exclud reciproc. Le mai putem privi astfel după acest scurt examen al teatrului din natură? Este legitimă o atât de strictă distincție? Natura este oare atât de naturală? Știm acum cu adevărat despre ce vorbim atunci când folosim cuvântul natural ca antipod pentru cuvântul teatral? Îmi pare că va veni timpul când vom înțelege în sfârșit că există tot atâta „teatru” în „natură” câtă „natură” există în „teatru”.

CAPITOLUL III

Instinctul teatral

Care sunt bazele psihologice ale dragostei noastre pentru teatru? Pe ce sentimente se bazează? Istoricii și esteticienii au răspuns că teatrul s-a născut din ceremoniile religioase și din ritualuri și că a fost inițial, pentru a spune astfel, un derivat al sentimentului religios. S-a mai spus în egală măsură că originile teatrului au un oarecare raport cu tendințele coregrafice ale omului primitiv, că ele se confundă cu aspirația generală a sufletului omenesc către formele estetice, către imagini, etc. Nu mai insist că toate aceste explicații trebuie respinse și uitate.

Omul posedă un instinct despre care, în ciuda ineputabilei sale vitalități, nici istoricii, nici psihologii, nici esteticienii nu au spus până acum un singur cuvânt. Am în vedere instinctul de transfigurare, instinctul de a opune imaginilor primite din exterior imagini arbitrare create din interior, instinctul de a transmuta aparențele oferite de natură în ceva diferit, pe scurt un instinct a cărui esență se revelă în ceea ce numesc teatralitate.

Chiar dacă rămânând constant tributar acestui instinct, omul i-a ignorat multă vreme existența, aceasta nu dovedește nimic împotriva sa, căci, în evoluția ființei umane, momentul în care luăm cunoștință de un sentiment anume este separat în mod necesar de mai multe secole de momentul în care sentimentul respectiv s-a născut.

Este adevărat că majoritatea manifestărilor acestui instinct nu au scăpat privirii vigilente a științei, dar aceasta, mereu nevo-

ită să claseze fenomenele, le-a consemnat fără ezitare în categoria esteticului.

Instinctul teatralizării, a cărui onoare de a-l fi descoperit o revendic, își poate găsi cea mai bună definiție în dorința de a fi „altul”, de a realiza ceva „diferit”, de a crea o ambianță care „se opune” atmosferei cotidiene. Aici se află unul din resorturile principale ale existenței noastre și a ceea ce numim progres, schimbare, evoluție, dezvoltare, în toate domeniile vieții. Ne-am născut toți cu acest sentiment în suflet, suntem cu toții ființe esențialmente *teatrale*. Un om cultivat nu diferă decât puțin, sub acest raport, de un sălbatic, iar sălbaticul de animal.

Teatralitatea este pre-estetică, ceea ce înseamnă mai primitivă și are un caracter mai profund decât simțul nostru estetic. Ar fi ridicol să vorbim despre estetica unui sălbatic; nu am putea concepe, efectiv, un sălbatic bucurându-se de „frumos de dragul frumosului”. Dar el posedă cu certitudine un simț al teatralității și în consecință arta teatrală este esențial diferită de toate celelalte arte.

Încă de când eram copil știam să disting instinctiv arta policefală care este estetica de arta monocefală care este teatrală. Era teatru atunci când, acoperit de pelerina tatălui meu și punându-mi ochelari negri, contrafaceam vocea răgușită și terifiantă a unui intrus pentru a speria servitorii. Era însă vorba de artă atunci când mă abandonam cu pasiune desenului sau muzicii.

Pe atunci aș fi fost foarte surprins dacă mi s-ar fi spus că este același lucru. Și cum aș fi putut să o afirm? În primul caz, care este cel al teatrului, ceea ce căutam cel mai mult era să fiu diferit de ceea ce sunt în realitate; în cel de al doilea, care este cel al artei și care este exact opus celui dintâi, căutam să mă descopăr pe mine,

să-mi manifest ființa interioară sub forma cea mai sinceră de care sunt capabil. Ce poate fi comun între una și alta? Forța creatoare? Dar generalizând astfel riscăm să facem să intre în aceeași categorie nașterea unui copil și confecționarea unui cerc. Este această plăcere estetică? Dar în aceste mascarade copilărești doar greu poți bănuî o dorință de plăcere estetică.

Arta teatrului este pre-estetică, nu estetică, din simplul motiv că *transformarea*, care este înainte de toate esența întregii arte teatrale este mai primitivă, mai ușor de realizat decât *formarea*, care este esența artelor estetice. Cred că la începutul culturii umane teatralitatea juca rolul unui fel de pre-artă (în sensul obișnuit al cuvântului). Originea tuturor artelor trebuie căutată în sentimentul teatralității, nu în utilitarismul omului primitiv. Un sălbatic își găurește nasul și își trece un os de balenă nu pentru a-și speria dușmanii sau pentru a face efect mai puternic în război, ci din bucuria pură de autotransfigurare. Nu este emoționant că antropologii nu găsesc în cavernele oamenilor primitivi pluguri, ustensile domestice sau arme, ci brățări, coliere, rămășițe de cochilii și alte podoabe pentru mascarade preistorice? Nu este tipic pentru femeile indigene din coasta de vest a Africii să se lase cucerite pentru un nasture a cărui strălucire are o adevărată valoare teatrală, dar nici nu s-ar uita la o bună bucată de stofă ce i-ar putea acoperi capul gol?

Că efectul teatral este mai important pentru sălbatic decât propria bunăstare fizică reiese cu evidență din incidentul care urmează: pentru a răzbuna moartea lui Cook, în Hawai, englezii au incendiat un număr de sate indigene. Indigenii au luat-o la fugă, dar imediat ce s-au văzut în afara primejdiei s-au oprit pe pod și,

stupefiați de impozantul spectacol al flăcărilor ce le înghițea rezultatele muncii, au început să scoată țipete de admirație entuziastă: „Ce minune!”. Iată oameni care ar găsi o justificare nu numai pentru căpitanul Cook, ci pentru Nero însuși, care considera că Roma în flăcări era un spectacol mai demn de interes decât Roma care își păstrează în plictis tezaurul măcinat de trecerea secolelor.

Există atâta teatralitate la sălbatici că doar orbirea și prejudecățile ne împiedică să o recunoaștem. Examinați tatuajele, găurile în piele, buzele sau dinții în care se pun pene, inele, bucăți de cristal, de metal sau lemn; practici precum acelea de a deplasa incisivii, de a împleti părul, de a deforma craniul și picioarele – aceste evidente manifestări ale maniei transfigurării, nu sunt ele teatralitate și încă de cea mai pură speță?

Instinctul teatralității este fără îndoială puternic. El îl poartă pe sălbatic precum foamea, apetitul sexual sau dragostea. Cincul proverb „căutați femeia” poate fi foarte bine înlocuit de „căutați teatrul”, căci istoria speței umane este saturată de acest instinct. Sălbaticul este adeseori gata să plătească cu viața bucuria de a deveni diferit de ceea ce este. Pentru a-și teatraliza corpul, indigenul din Borneo practică mai bine de optzeci de incizii profunde în propria piele. Se acoperă tot de sânge, iar suferințele sale, intensificate de căldura tropicală și de insectele care infestază plagile sunt teribile. Pentru ca cicatricile să fie suficient de proeminente și să rămână vizibile, rănilor sunt menținute multă vreme deschise prin tăieturi suplimentare și alte măsuri barbare. După Darwin, cruda operație cere uneori mai mulți ani și se termină frecvent cu infectarea sângelui și o moarte oribilă. Indigenul din Borneo aspiră totuși la ziua în care cruda operație va face din el „un om

diferit”. Din acest punct de vedere el nu se deosebește decât foarte puțin de indianul care lucrează două săptămâni sau mai mult pentru a câștiga banii care îi vor permite să cumpere costisitoarele culori de tatuaj care vor transforma corpul său în obiect al admirației generale.

Chiar dacă sunt barbare, aceste schimbări ale aparențelor merită cel mai mare interes, alături de respectul nostru. Trebuie să le considerăm ca primii pași ai omului primitiv dincolo de limitele naturii, către civilizație. Colorându-și pielea în roșu sau albastru, trecându-și un os prin nări etc, omul primitiv se imaginează diferit de ceea ce el este în realitate. El își alege pentru sine, într-un anume fel, „un rol”. În continuare el începe să îl joace. Nu este aceasta curba psihologică a oricărei schimbări sociale, a oricărui progres? La rădăcina imitației se regăsește același instinct. A imita înseamnă a juca rolul unui personaj care, dintr-un motiv sau altul, a impresionat instinctul nostru teatral.

Nașterea unui copil, educația, vânătoarea, nunta, războiul, riturile funerare – fiecare eveniment important al vieții furnizează omului primitiv (și nu numai omului primitiv) ocazia unui spectacol pur teatral. Întreaga sa viață este o succesiune de spectacole. Fără sarea teatralității, viața ar fi pentru el ca o hrană fără gust, o succesiune posomorâtă de suferințe și de privațiuni fără nici o rază de speranță. De îndată ce omul începe să teatralizeze, viața capătă un sens nou: devine viața sa, un lucru pe care el l-a creat. Transformându-și viața într-o altă, diferită, el devine propriul stăpân și nu mai este sclav. Cine îi dă papagalului penajul? Natura. Dar omul, aceasta creatură mândră, puternică și frumoasă nu depinde de natură. El poate dacă vrea să își procure propriul penaj. Cine a

dat panterei blana sa pătată? Natura. Dar omul ia blana panterei și o pune pe proprii săi umeri pe care îi ornează atât de strălucitor, atât de profund. El însuși devine o panteră, sau o super-panteră, căci dansând poate să arate cum sfășie pantera, dar și cum este pedepsită și omorâtă pantera pentru aceasta.

Un exemplu interesant privind rolul jucat de instinctul teatral în dezvoltarea culturii umane poate fi găsit în istoria îmbrăcămînții. Iată o femeie sălbatică, goală. Ea și-a înnegrit pleoapele și sprâncenele și și-a colorat părul cu intenția vană dar demnă de a avea aerul unei flori. Ea nu încearcă să-și disimuleze goliciunea, ci pur și simplu să-i dea un aspect diferit. În același timp, pe măsura progreselor sale, atributele la care a recurs sălbaticul pentru ornamentarea corpului său devin din ce în ce mai complicate și mai numeroase. Finalmente, la un anume grad de evoluție teatrală, un fel de cristalizare a acestor atribute determină costumul. Într-adevăr, dacă omul, mai ales cel din regiunile calde, nu ar avea instinctul teatralității, nu ar mai avea nici haine.

Chiar și în nord, el nu le-ar utiliza decât în sezonul rece, căci la ce i-ar servi în timpul verii? Nu este dificil să dovedim că în dezvoltarea costumului castitatea nu poate juca nici un rol, căci, dimpotrivă, „veșmintele” sălbaticului pun adeseori în evidență acele părți ale corpului (masculin sau feminin) pe care castitatea ar reclama să fie ascunse (observație care se aplică de altfel la fel de bine multora dintre noi, oameni cultivați). În ceea ce privește pudorea, ea este desigur un factor al evoluției costumului. Dar acest sentiment trebuie să fie privit aici în sensul în care omul primitiv se rușinează la un moment să se arate în costumul „natural” și nu „artificial”, îi este cu alte cuvinte rușine să-și manifeste recunoaș-

terea etichetei sociale care cere ca sentimentul teatral al celuilalt să fie respectat. Se adaugă poate și teama de a nu părea incapabil de a-și exercita puterea asupra naturii. În orice caz instinctul teatral este cel responsabil de utilizarea veșmintelor, din epocile primitive până astăzi.

Să intrăm un pic mai mult în fondul naturii psihologice a instinctului teatral. De unde provine? Când a tresărit pentru prima oară în sufletul omenesc? Nu este greu să reconstituim, schematic cel puțin, procesul deșteptării sale.

Imaginați-vă un sălbatic povestind fraților săi că a vânat cu succes, a mâncat bine, a traversat cu barca un râu lat, că l-a atacat un tigrul de care a reușit să scape, dar femeia sa, dimpotrivă, a murit, fugind de tigrul. Frații săi refuză să îl creadă; el vorbește, este excitat. I se cere să arate unde se află râul cel lat pe care spune că l-a traversat și muntele cel înalt de pe care spune că a căzut. Este perplex, tulburat. În acest moment apare femeia sa, perfect sănătoasă și fără urmă de ghiare de tigrul. Sălbaticul este uimit cu totul. În acest timp frații săi îi explică despre faptul că, în loc să meargă să vâneze, a stat nemișcat sub un copac, cu ochii închiși, astfel spus că *a dormit*. A început atunci să înțeleagă că, în afara de *eul* său obișnuit mai există un alt *eu*, iar acest *eu* secund este un lucru minunat, căci poate părăsi lumea realităților și poate călători în altă lume creată de el însuși. În alți termeni, sălbaticul începe să înțeleagă că în plus față de *eul* fizic mai posedă un *eu* spiritual, că omul are un corp și un suflet, un suflet dotat cu talentul de a pune în scena spectacole minunate, în timpul somnului cât și, într-o oarecare măsură, când ești treaz. Desigur nu vreau să spun că sălbaticul procedează la fel de clar și de logic pe cât o fac eu aici, din

deducție în deducție. Dar cât de obscure și cețoase iar fi gândurile, el a descoperit totuși facultatea sa de „a imagina” lucrurile, de a imita, dacă preferați, realitatea prin imaginație, de a înfrumuseța prin imaginație viața mizerabilă, astfel spus de a teatraliza.

Omul primitiv se va înclina pentru prima oară în fața lui Dumnezeu sau zeilor doar în funcție de capacitatea sa de a teatraliza viața. Înainte de a crede în zei, omul trebuie să dobândească talentul de a-i concepe, de a-i personifica așa cum dramaturgul personifică ideile, sentimentele sau pasiunile. Fără acest dar al transfigurării, al creației imaginare a lucrurilor și ființelor care nu pot fi văzute pe acest pământ, omul nu ar avea religie. Această afirmație găsește de altfel dovezi convingătoare în faptul că etnografii cunosc numeroase triburi a căror viață arată elemente de teatru primitive, embrionare, dar totuși de netăgăduit și în care concepția sa de zeu nu a apărut încă. În alți termeni, omul devine mai întâi actor, comedian; religia este ulterioară; „Comedia” a precedat „Divina Comedie”. Din acest motiv miturile sunt esențialmente dramatice și teatrale, iar aceasta se aplică tuturor popoarelor în zorii existenței lor.

Lectorul va înțelege imediat de ce afirm că teatrul ca instituție permanentă s-a născut din instinctul teatralității și nu din religie, din coregrafie, din estetică sau din orice fel de sentimente. Psihologic vorbind nu este decât un pas de la „mascarada” omului primitiv în viața sa cotidiană la teatrul în sensul strâmt și tehnic al cuvântului. Într-adevăr, nu este natural ca omul care înfrumusețează monotonia existenței sale incolor organizând spectacole sub pretextul căsătoriei, morții, justiției etc. să le organizeze în egală măsură fără alt pretext decât acela de a-și face plăcerea spec-

tacolului în sine sau al punerii în scenă? De aici decurge instituția actorilor profesioniști, a comedienilor. Iar apariția acestei instituții în primele timpuri ale unei rase sau națiuni este dovedită de faptul că există în Africa sălbatică o mare cerere de actori profesioniști. În mai multe triburi sălbatice din Niam-Niam s-a descoperit o întreaga clasă de ambulanți, de cântăreți, îmbrăcați în costume extravagante cu un aspect pur teatral și care se bucură de respectul și admirația generală. Alte triburi dau o atât de mare importanță „trubadurilor” lor încât îi consideră ca fiind sacri, chiar în timp de război. Mai mult, pot fi citate triburi în care funcțiile actorilor sunt asumate de șefii de clan, de „regi” și de alți demnitari.

Pe măsură ce urmărim gradele diferite de civilizație ne convingem din ce în ce că progresele umanității apar mai repede în cultura simțului său teatral decât în cea a altor calități spirituale. Să ne amintim Grecia, în care teatrul a devenit de timpuriu o instituție a statului, înaltul titlu de ambasador fiind încredințat unui actor de talent și în care pasiunea pentru teatru era atât de generală încât femeile adeseori nașteau în amfiteatru. Romanii aveau cu candoare sensul vieții prin formula *panem et circenses* și vedeau apărând în arenă, alături de animale dresate și de prostituate, personaje auguste, precum Nero sau Heliogabal.

În vechiul Peru sau în Mexic, cele mai mari recompense ale regatului reveneau actorilor printre care se aflau prinți, ofițeri superiori, toți membri ai marilor familii regale. În China, interesul pentru teatru este atât de intens că nici un dîneț oficial nu se dă fără participarea actorilor; după prezentarea unui adevărat „menu” de cincizeci sau șaiszeci de comedieni, începe să joace cel care a fost ales de asistență, acompaniindu-se cu o muzică executată

din mici bastonașe de fildeș. Iar în timp ce în China poporul petrece zile întregi la teatru mâncând, dormind în mijlocul copiilor, la Pondichery, în India, unde reprezentațiile durează de la patru la șapte seri consecutive, un auditoriu de șase-șapte mii de persoane petrece noaptea în teatru, incapabil să se desprindă de locul celor mai delicioase tentații.

Ceea ce este realmente caracteristic pentru toate aceste teatre primitive este calitatea esențială a convenției. Toate sunt în chip suprem, teatre non-realiste. Pentru noi, oameni cultivați ai secolului al XX-lea, obișnuiți cu realismul pe scenă, admiratori ai *Teatrului de Artă* al lui Stanislavski la Moscova sau ai *Teatrului Liber* al lui Antoine la Paris etc, acest non-realism al teatrului hindus sau chinez pare evident uimitor. Ajunge să spunem că actorul chinez care joacă un rol important într-o piesă istorică trebuie să dea impresia că pleacă pe cal prin nimic altceva decât prin gesturi, fără măcar un băț pentru a simula animalul. Trebuie să se ascundă după un arbore, dar nu exista arbore pe scenă și totul trebuie sugerat prin mimică, gesturi, mișcări. Mai mult, actorul chinez poartă o mască pur convențională. El joacă cu o barbă care nu seamănă câtuși de puțin cu o barbă, cu un costum care nu trebuie să fie prea grosolan executat și care va fi înfrumusețat în imaginația spectatorilor pentru a ajunge la o anumită analogie îndepărtată cu veșmintele eroului pe care comedianul îl personifică. Totul, de la început până la sfârșit este convențional în acest teatru. Și totuși cei care asistă la spectacolul creat cu o atât de mare penurie de accesorii cred ferm că actorul s-a urcat pe un cal, că se ascunde după un arbore, că masca pe care o poartă este un chip și că acest om este un erou.

Acest divin instinct teatral îl vedem noi aici la lucru; asistența chineză crede în toate acestea și se amuză la spectacol, căci instinctul său teatral umple breșele, cooperează cu actorul, transformă măștile ridicole în chipuri solemne și mândre, transfigurează convenția în noua realitate; când sufletul se revoltă și nu se supune faptelor impuse din afară de către realitate, el își dictează propriile sale legi și impune propriile sale forme. Dați un pretext, o aluzie la instinctul teatral, el va face restul: va construi palate magnifice din carton, va transforma în ocean o piesă de stofă, va face un rege dintr-un comediant mizerabil împodobit cu o coroană de hârtie.

CAPITOLUL IV**Voința de teatru**

Pe când eram copii ne amuzam fără încetare imaginându-ne că noi înșine, ca și lucrurile dimprejur, am fi așa cum dorim noi.

Nu există literalmente nici o singură ființă omenească care în copilăria sa să nu se fi amuzat în acest fel. Ceea ce copilul iubește cel mai mult la teatru este transformarea actualității exterioare în ceva creat de el însuși.

C. A. Ellis și Stanley Hall⁴, care au facut un studiu special al jocului cu păpuși, au constatat că copiii sunt mai puțin satisfăcuți de o păpușă adevărată, cumpărată, decât de o păpușă pe care și-o fac ei înșiși. Ei iubesc această păpușă, cu alte cuvinte această bucată de lemn sau petec de pânză pe care l-au transformat atât de mult încât o „hrănesc”, uitând ei înșiși să mănânce. Observarea unui copil care se joacă este o experiență uimitoare. Copilul este absolut posedat de joc. Tot ceea ce este în el vital, forță, efort, atenție, entuziasm se dedică acestei vieți ireală dar prezentă. Este într-adevăr un rar exemplu de activitate creatoare care nu se petrece în ascunzișurile secrete ale spiritului, ci chiar sub ochii noștri.

Copilul se joacă neîncetat. Realitatea nu îl interesează câtuși de puțin. Pentru el este important să „facă război”, să personifice un „armăsar”, să facă dintr-un câine un mândru cal de luptă, etc. Pentru el, obiectele dimprejur sunt doar mijloace pentru teatralizări curajoase. „Iar dacă îl întrerupeți brusc, spune Jean d’Udine, îi va trebui un timp până să revină la realitate, căci, în lumea ima-

⁴ G. Stanley Hall, A. Caswell Ellis - *A study of Dolls*, New York & E.L. Kellogg & Co., 1887, p. 67

ginară a jocului, ritmul ființei sale era cu totul diferit de ritmul obișnuit la care îl forțați să se întoarcă.” Aceasta explică în egală măsură extraordinarea abilitate a copiilor de a face grimase, mai ales atunci când se știu priviți. În toate acestea nu există altceva decât manifestările instinctului teatralității, irezistibil la copil.

Aceasta idee a puterii instinctului este exprimată într-un mod implicit în aceste cuvinte ale unui erou al lui Ibsen: „Ceea ce este nu există, ceea ce nu este, există.” Aceasta este „teatrul” în sensul larg al cuvântului. Copilul iubește, mai presus de orice în lume, tot ceea ce ține de această teatralitate; în alți termeni, tot ceea ce ne-am obișnuit a numi „joc”. Copilul iubește mai mult mărgelile de sticlă ale doicăi și jucărioara care îl amuză decât pe doica însăși. Acest ultim paradox nu este acceptat de bunăvoie de mame, dar este confirmat de psihologi care se bazează pe o experiență simplă: s-a observat că pierderea unei jucării favorite cauzează adeseori o reală cădere capabilă să amenințe sănătatea copilului în timp ce pierderea mamei nu trezește în el decât un interes pur teatral, relativ la înmormântare.

Faptul că copilul se joacă fără a fi câtuși de puțin obligat, se joacă de capul său fără ca nimeni să-i spună cum să se joace, cum să-și facă propriul teatru, dovedește că natura însăși a pus în sufletul omenesc un fel de „voință de teatru” și că teatrul este ceva infinit mai vast decât își imaginează filozofii și esențialmente diferit de ceea ce cred criticii dramatici.

Mahomed el însuși a fost incapabil să reziste tentației de a se juca atunci când Aisa, femeia de nouă ani, a adus câteva păpuși în haremul marelui profet; s-a așezat și a început să se joace cu copila în ciuda legii Islamului care interzice folosirea efigiilor umane.

În timp ce la musulmani această „voință de teatru” se sprijină pe „exemplul divin” al marelui profet, la alte națiuni zeii înșiși sunt cei care apar ca personaje ale dramei. Astfel, în tradiția tribului californian Itupa, jocul a fost inventat de Dumnezeu și fratele său; indigenii din insulele Hervey cred că zeii Tane și Ronga sunt inventatorii cerbului zburător; Bakairi din Brazilia centrală atribuie originea jocurilor fraților divini Keri și Kame. În India, zeitățile Apsaras și Gandarvas patronează anumite jocuri, iar talentele lor sportive sunt celebrate în ode și poeme. Zeul Xolotl al vechilor mexicani era zeul jocului cu mingea.

Ceva divin există cu adevărat în această „voință de teatru”. „Fiecare copil se naște cu datoria impusă de natură de a-și crea propria lume”, scrie B. Malachie-Mirovich în lucrarea sa atât de profund instructivă asupra valorii educative a jucăriei. „Fiecare copil este capabil să creeze o realitate nouă, transformând faptele vieții. Această capacitate nu este dezvoltată la toți în același grad. Dar toți o posedă într-un grad mai înalt decât adultul”. Această creație individuală, absolut arbitrară, independentă, de o nouă realitate ale cărei elemente sunt furnizate de lumea exterioară, este o formă de energie creatoare căreia nu i se poate aplica un alt epitet decât epitetul „teatrală”. Oricare ar fi opinia despre teatru, trebuie admis în cele din urmă că esența teatrului este crearea unei realități noi.

Copilul face ceva realmente din nimic: materia cea mai vulgară, cea mai ne semnificativă îi ajunge. El este un mic creator care poate produce chiar fără argilă, minuni. O coroană de hârtie îl face rege, o mătură cu coadă îi servește drept cal, în timp ce parchetul se transformă în ocean. Ribot citează în cartea sa *Imagi-*

*nația creatoare*⁵ un exemplu care va trezi poate în unii dintre noi amintiri din propria copilărie. Unul dintre copiii pe care îi observam iubea în mod deosebit litera W pe care o numea „dragul meu bătrân W”. Un alt copil în vârstă de trei ani, atunci când scria litera L, îi adăuga un mic ornament și, frapat de asemănarea cu o figură umană, striga imediat : „Ah! E așezată!”. În ziua următoare, după ce a scris litera f invers, observă greșeala și, desenând o alta literă lângă cea dintâi, constată: ‘vorbesc între ele’. Cu cel mai mic fragment din lumea infinită, copilul încearcă să recreeze nu numai una, ci mai multe reprezentări posibile ale vieții, el însuși fiind personaj principal. Cu un patos veritabil el încearcă să anticipeze, să trăiască în mediul care îi este personal sugerat de schema generală a creației.

În ceea ce mă privește am simțit de foarte devreme manifestându-se deplin în mine puterile teatrale. Aveam trei ani și jumătate. Îmi amintesc ziua în care părinții mei au decis că eram suficient de mare pentru a asista la un spectacol pentru copii care se dădea în satul Pușkino. Acest sat faimos îmi este drag pentru mai multe motive: aici s-a născut Teatrul de Artă din Moscova, aici și-a avut Meyerhold primul studio, tot aici s-au făcut multe încercări interesante. Tot aici am scris și eu câțiva ani mai târziu prima mea dramă lirică, o arlechinadă intitulată *Forța magiei*.

Din aceste timpuri când am asistat la spectacolul pentru copii datează definitivă împărțire a micii mele camere în două cu ajutorul unui covor rulat; scena și spațiul destinat spectatorilor. Acesta din urmă era în mod obișnuit gol (mai puțin guvernanta

care dormita), în timp ce pe scenă, toată ziua până seara, mă jucam tot felul de minunății pe care doar înflăcărata imaginație copilărească este capabilă să le inventeze.

Privesc înapoi cu o mare satisfacție înspre teatrul copilăriei mele. Toți copiii sănătoși și normali iubesc teatrul, sub o formă sau alta: spectacol de cinema sau comedie muzicală, dramă, roman eroic sau fantastic sau jocuri pline de imaginație îndrăzneță. Mai mult, intensitatea „voinței de teatru” a copilului, precocitatea sa, conștienta și activa preocupare pentru acest subiect este cea mai sigura indicație asupra capacității sale mintale. Biografiile lui Pușkin, Goethe, Schiller, Goldoni, Griboedov, Mickiewicz, Dickens, Gogol, Thackeray, Pisemski, Flaubert, Wagner, R. Browning, Raphael, Ibsen, Cehov, etc., etc. arată că interesul tuturor acestor mari oameni în copilăria lor convergea spre teatru, unicul domeniu în care acești viitori giganti își exersau forțele născându-se și se pregăteau pentru activitatea ulterioară ca autori, actori și regizori ai acestui teatru de marionete ale vieții pe care îl numim literatură.

Aceste fapte biografice sunt în mod particular semnificative prin contrast cu observațiile făcute în spitalele de copii și care stabilesc că un interes slab sau nul față de teatru îi caracterizează pe cretini, pe idioți, pe arieratii mintali, pe semi-brute. Nu vi se pare, la urma urmelor, că aceasta noțiune de „voință de teatru” este de natură să aducă științei un criteriu psihologic de o valoare considerabilă?

5 Théodule Ribot - *Essai sur l'imagination créatrice* 1900, Paris, Ancienne Librairie Germer Baillière - Félix Alcan

CAPITOLUL V

Teatrul celor cinci degete

Ați auzit vorbindu-se despre teatrul Verocikăi?

Știți ceva despre micul teatru al micuței Vera?

Dacă nu știți nimic despre acest subiect am să vă povestesc eu.

Verocika nu are decât patru ani și totuși teatrul său are deja doi ani.

Este un teatru absolut convențional. Atât de convențional cât poate fi teatrul.

Cu toate acestea – nu este straniu? – Verocika nu a citit încă nici o carte despre teatrul zis „modern”. Ce originalitate! Câtă independență de spirit!

Ea nu pare să se intereseze câtuși de puțin de noile noastre teorii scenice! Ea se conduce exact ca și cum toate acestea nu ar fi decât lucruri vechi și plictisitoare, cunoscute de mult, demne de dispreț – căci teatrul său este de-adevăratelea un teatru minunat.

Odată am încercat să leg cu ea o conversație tehnică despre anumite detalii ale punerii în scenă, precum costumul, decorul și alte lucruri. Dumnezeuule, cum a râs! M-a făcut să repet de mai multe ori fiecare expresie tehnică și de fiecare dată izbucnea într-un râs așa de sincer și de contagios încât nu m-am mai putut abține și am râs până la lacrimi.

Doar zeii pentru care înțelepciunea „adevarată” este o carte deschisă, știu să râdă astfel - sau erudiția mea în materie de mitologie nu face doi bani.

Sunt îndrăgostit de micul teatru al Verocikăi.

În primul rând, este un teatru adevărat. Nu doar ceva în genul unui teatru, ci un teatru absolut autentic. Nici o sursă de dubii, nimic neverosimil. Totul aici este convingător, totul este exact așa cum trebuie să fie. Persuasiunea creatoare atinge aici cel mai înalt grad, nu lasă nimic de dorit. Este adevărat că autorul și spectatorul sunt una și aceeași persoană, dar nu în acest fel de fuziune rezidă secretul iluziei teatrale?

În al doilea rând, teatrul Verocikăi este supus unei unice voințe creatoare. Totul depinde aici de un singur denominator scenic, iar unitatea de stil este impecabilă.

În al treilea rând este plin de imagini scenice palpitând de viață, care nu cer nici resorturi artificiale, nici trucuri, pentru a trăi și a se mișca. Nu este câtuși de puțin un teatru de marionete. Nu veți vedea aici nici sfori pentru bunul motiv că nu există.

În al patrulea rând, fiecare spectacol al acestui teatru este o piesă nouă. Imaginația autorului dramatic, suverană aici, este inepuizabilă.

În al cincilea rând, teatrul Verocikăi se poate foarte bine dispensa de public. Prezența acestuia nici nu este dezirabilă.

În al șaselea rând... Văd bine că dacă nu mă opresc nu voi ajunge niciodată la sfârșit. Ani de cercetări răbdătoare și volume de texte erudite ar fi necesare pentru a enumera și descrie calitățile acestui teatru magic. Căci este în mod sigur magie atunci când toate lucrurile se realizează la un semn. Bagheta magică nici măcar nu este necesară (Desigur orice poate obține același rezultat cu o baghetă magică, dați-mi doar bagheta magică și vă dovedesc.)

Am lucrat mult în teatru – ca maestru și ca muncitor, în toate branșele. Am citit și am și scris un anumit număr de cărți des-

pre teatru. Pe scurt, teatrul îmi este un subiect familiar. Ei bine, cu toate acestea, teatrul Verocikăi mă emoționează, mă uimește, mă încântă și îi admir în tăcere perfecțiunea misterioasă a realizărilor sale, sunt în fața lui ca un ignorant demn de coșul de hârtii în care se odihnesc alandala nonsensurile scolastice ale altor ignoranți. În ceea ce îi privește pe teoreticienii de teatru care nici nu vor măcar să audă de teatrul Verocikăi, prefer să mă abțin de a-i judeca.

O puteți privi pe Verocika de camera sa de copil, de păpușile sale, de jucării, dar nu sunteți capabili să o deposezați de teatrul său. Și apoi, o puteți vedea cu câtă știință se joacă cu cele cinci degete de la mâna sa stângă. Sunt sigur că nici Hoffman, nici Paderewsky, nici Alfred Cortot nu ar ști să se servească de degetele lor în aceeași minunată manieră.

Fiecare din gingașele degete ale Verocikăi poartă un nume: cel mare este „Vova” (Unchiul Vova), arătătorul este tanti Ana, al treilea este Fedia (un băiat mai mare, școlar), al patrulea este mama (degetul care poartă verigheta), iar cel mai mic este Petia (propriul fiu al Verocikăi).

Aceasta companie a teatrului Verocikăi joacă multe comedii amuzante. „Unchiul Vova”, de exemplu, o întâlnește pe „mama”. Se îmbrățișează și încep să vorbească, despre ce dacă nu despre „Fedia” cel rău și stupid? Căci deși este deja băiat mare, Fedia îi face mii de mizerii lui Petia cel micuț. Petia pe bună dreptate este somnoros (aici micul deget se adună în palmă), dar Fedia se distrează ciupindu-l, împingându-l (al treilea deget înaintează agresiv spre cel mic. Petia este micut și slab, oricine îi poate face rău, iar Fedia este o mare brută. Aici mama și unchiul Vova se pregătesc să-i de agresorului pedeapsa meritată. Dar tocmai acum

apare pe neașteptate tanti Ana. Cele trei persoane mature încep să vorbească despre una, despre alta, de exemplu despre jucăriile pe care vor să le aducă ca surprize copiilor sau despre oamenii cu care s-au întâlnit. Totuși mama scapă un cuvânt, aparent neintenționat despre felul crud în care se poartă Fedia cu Petia. Și cum apare Fedia, tanti Ana îi și trage una peste fund. El plânge, dar nu obține nici cea mai mică compasiune, nici de la mama, nici de la unchiul Vova. De ce, își spun ei unul altuia, nu l-a lăsat în pace pe micuțul Petia, care voia să doarmă, care este atât de slăbuț și căruia orice îi poate face rău?

Oh! Minunatul dramaturg! Regizorul pe care nu l-a depășit nimeni! Geniu de inventivitate! Într-adevăr, nu există miracol pe care să nu-l poată îndeplini atotputernica voință de teatru!

CAPITOLUL VI

Spectacolul fără sfârșit

La începutul secolului al XVI-lea Erasm din Rotterdam șoca spiritele contemporanilor cu o întrebare îndrăznească „Ce este viața umană în cele din urmă – se întreba el în nemuritoare-i capodoperă – dacă nu o reprezentație continuă în care totul se petrece sub diferite măști, în care fiecare își joacă rolul hărăzit până ce regizorul îl scoate din scenă?” . „Da, desigur – adaugă marele Erasm – anumite lucruri sunt, pe scena teatrului, colorate cu mai multă vivacitate, sunt prea accentuate, dar aici și acolo, pe scenă și în viața reală, există aceleași artificii, aceleași deghizări, aceleași minciuni permanente.”

Repet, acestea au fost scrise la începutul secolului al XVI-lea, în timp ce, în 1589, de cealaltă parte a Canalului Mânecii exista deja faimosul *Globe Theatre*. Emblema de deasupra intrării îl reprezenta pe Atlas purtând lumea pe umerii săi, cu această inscripție laconică și convingătoare : „Totus Mundus Agit Histriionem”, astfel spus lumea întreagă este un teatru. Mai mult, pentru cei cărora sensul acestor cuvinte nu era suficient de clar, Shakespeare insera în *Cum vă place*, în 1600, faimosul monolog despre identitatea dintre viață și teatru:

Lumea întreaga e o scenă

Și toți bărbații și femeile nimic altceva decât creatori

Își au intrările lor și ieșirile lor

Iar un om în viața lui joacă multe roluri...

Desigur însă că Shakespeare și Erasm nu au fost primii care să enunțe acest adevăr. Este suficient să spunem că înainte cu vreo

cincisprezece secole, Marc Aureliu comparase omul cu un actor trimis în scenă de același pretor care l-a invitat pentru a apărea. Desigur nimic nou sub soare. Ei bine, cu toate acestea, cât de vechi ar fi acest adevăr, cea mai mare parte dintre noi nu îi sesizează întreaga sa semnificație. Precum eroul lui Molière care a vorbit întreaga viață fără a ști că face proză, trăim fără a înțelege că viața noastră, de la început până la sfârșit este reprezentarea unui rol sau chiar a mai multor roluri. Nu suntem nici sălbatici, nici copii, iar jocul căruia ne abandonăm cotidian diferă în mod natural de cel care poate fi observat în caverne sau în camera copiilor. Esența rămâne însă aceeași. Nu ne trecem fragmente de os prin nări, dar tributul pe care-l plătim instinctului teatral în orice moment al existenței noastre nu este mai mic.

O excelentă ilustrare a acestui adevăr mi-a venit datorită unui episod care ar putea părea la prima vedere trivial, lipsit de interes sau importanță. Cu mulți ani în urmă frecventam asiduu casa unui mare artist rus, Ilia Repin, ce trăia în Finlanda, nu departe de Petrograd. Lucra la portretul meu, ceea ce explică de altfel frecvența vizitelor mele. Soția lui, fosta doamna N. Nordman-Sieverova era o femeie strălucitoare, plină de talent, totuși cu o înclinație spre extravaganță, cu un gust pronunțat al bizarului.

În ciuda faptului că aparținea prin naștere unei familii din aristocrația rusă, una din ciudățeniile sale era mania de a democratiza viața socială. Pentru a da un exemplu de asemenea democratizare, această binevoitoare reformatoare organiza în casa sa faimoasele „prânzuri de miercuri” în care, printre numeroșii oaspeți erau invitați la masa stăpânilor și servitorii, numiți eufemistic „ajutoare” sau „asistenți”. Fidelă propriilor principii, stăpâna casei

îi onora cu atenția sa politicoasă atât pe cameristă cât și pe cronicarul sau pictorul veniți de la Petrograd.

Nu voi uita niciodată imaginea acestor ghinionști „asistenți” aflați în condiții insolite. Mai ales fata grădinarului sau a servitorului care îmi stătea în față la una din aceste mese exprima suferințe pe care doar a le privi era o tortură. A ține cuțitul sau furculița în felul potrivit, a mânca fără a face zgomot prea mult pe nas sau din gură, a lua în farfurie cantitatea care nu depășește regulile etichetei – toate acestea erau o adevărată muncă pentru sărmanul băiat pe care îl vedeam roșind, transpirând, respirând cu dificultate, cu aer absolut nefericit. Iar apoi, ce tragedie!, doamna Nordman-Siederova îi pune cu atenție fermecătoare, o întrebare banală la care el trebuia să răspundă cu naturalețe, promtitudine și politețe. „Asistentul” privea jur-împrejur într-o stare de disperare totală, neștiind ce să facă, grăbindu-se să înghită o bucată de prăjitură care adesea îl îneca, simțindu-se absolut pierdut. Ochii săi injectați de sânge și venele umflate de pe frunte demonstau destul de clar că aceste „mese democrate” erau pentru el cea mai grea penitență imaginabilă. Și totuși, ce poate fi mai simplu, în aparență, mai natural pentru un om decât să stea la masă și să mănânce simplu și fără ceremonie în tovărășia altor oameni? Ceea ce un om bine crescut numește natural este în realitate o întreagă știință ce necesită ani lungi de antrenament, experiență și educație, în alți termeni un rol care devine al doilea eu, dar care nu se învață într-o zi.

Doar după ce am fost martorul eforturilor energice ale sărmanului timid din fața mea la prânzul doamnei Nordman-Sieverova am înțeles în ce măsură rolul omului bine crescut sau cul-

tivat este complicat și plin de efecte dramatice și în ce grad ceea ce societatea numește natural este în realitate artificial. Și într-adevăr nu este nici o exagerare în vorbele lui Shakespeare :

Lumea întreagă e o scenă

Și toți bărbații și femeile nimic altceva decât actori...

Atunci când suntem în societate avem mereu un fel de a juca un rol. Max Burkhardt are perfectă dreptate atunci când vorbește despre tendința naturală de a juca care se manifestă inconștient în fiecare om care se simte observat. Această tendință îl incită să simuleze manifestări exterioare ale proceselor mintale, sentimente, idei, într-un fel atât de convingător că el însuși ajunge să creadă în sinceritatea acestor semne exterioare. Întreaga noastră educație nu este decât modalitatea de a învăța să joci rolul unui om plin de urbanitate, amabil, sensibil, al unei ființe omenești curajoase și stăpână pe sine, altfel spus rolul eroului favorit al personajului simpatic în drama modernă a vieții. Priviți un om tânăr care vorbește cu o tânără seducătoare. Discursul său și atitudinea nu sunt teatru pur? Câtă căutare infinită de intenții teatrale în fiecare cuvânt, fiecare surâs, fiecare intonație. Nu încearcă el să se arate puternic, curajos, galant, bărbat adevărat care știe cum să placă și să iubească o femeie? Ea observă că este rănit la mână. O, e groaznic, cum ți s-a întâmplat? Nu e nimic, o zgârietură și începe relatarea unei aventuri sportive, povestită pe un ton de perfectă indiferență. Descifrați ce este sub aceste cuvinte și în adâncimea acestui ton și veți vedea ce varietate de efecte este utilizată. Iar în timp ce el se împăunează, ea joacă din ce în ce mai abil, mai inteligent, adică mai subtil.

De fiecare dată când se străduiește timp lung și cu persis-

tență să apară drept un altul, spune Nietzsche în *Omenesc, prea omenesc*, omul sfârșește prin a constata că e dificil să redevină el însuși; cel care a luat marca amabilității este obligat în cele din urmă să dobândească starea de spirit binevoitoare fără de care nu sunt posibile manifestările de amabilitate. Astfel noua stare de spirit își exercită puterea asupra lui, iar el devine realmente binevoitor. Da, este perfect adevărat că, adeseori, oamenii sfârșesc prin a reuși să realizeze în actele vieții lor virtualitățile măștii pe care și-au luat-o. În aceasta constă infinita valoare educativă a neîncetatei teatralizări a vieții. Statul, societatea, civilizația ne impun o anumită mască a virtuții, a amabilității, a decenței. Iar noi jucăm rolurile cu atâta zel că ajungem să confundăm această mască cu noi înșine. Fără recursul la aceasta inapreciabila teatralitate, viața ar fi un lucru teribil. Unii trăiesc, adaugă Nietzsche, cu o teamă constantă de propriul lor ideal la care ar vrea să renunțe, dar căruia i se supun totuși. Le e frică de propriul eu nobil, care devine un stăpân exigent din primul moment în care i se permite să se exprime.

Ne place să urmărim semnele propriiei noastre teatralizări. Veți găsi dovezile acestui fapt în maniera în care vă priviți în oglindă. Nu vi se întâmplă să mimați o aparență de grandoare, de atracție, de seriozitate impozantă sau decizie? Ceea ce cerem oglinzii nu este realitatea obiectivă, cu măgulirea, consolarea, încurajarea. Și fără să știm, ajutăm oglinda să ne măgulească, să ne consoleze, să ne încurajeze. Blamăm oglinda atunci când nu avem o mină bună. Și avem dreptate, cu Nietzsche, în aforismul său: am făcut aceasta, spune memoria. Nu am făcut-o spune mândria și rămâne inflexibilă. În cele din urmă, memoria cedează.

Examinați cu un pic mai multă grijă decât o faceți de obicei

în propria casă sau la prietenii, albumul cu fotografii. Studiați pozele, zâmbetele, grupurile de familie. Examinați aceste personaje grupate în fața casei, băieții care se suie pe cal sau joacă tenis. Observați mânecile suflecate sau pletele în vânt. Iată tinerele fete împopoțonate în costume pretins țărănești, doamnele corpolente în rochii de seară, răcorindu-se cu evantaiul și arătându-și picioarele mai mult decât ar trebui, surâzând nonșalant. Nu exista în realitate nici o diferență între soldatul prusac care arborează uniforma, cu pumnul pe sabie și, de pildă, politicienii, ambasadorii, președinții noștri pe care îi cunoaștem din portrete la lucru, acasă, la vânătoare, surprinși ca din întâmplare, ce splendidă varietate de poze! Există poza democratică, poza aristocratică, poza filozofică, etc. Ce minunată credință au toți în instinctul teatralității!

Oscar Wilde avea perfectă dreptate să considere faimosul natural de un comic atât de naiv și de sugestiv ca și cel mai dificil dintre roluri.

De fiecare dată când am privit astfel de fotografii m-am bucurat de ocazia pe care mi-o ofereau de a încerca să descopăr care din momentele teatrale ale vieții sale crede subiectul a fi cel mai realizat, care din aceste momente vrea el, după gustul său, să fie fixat pentru totdeauna, ce fel de teatralitate i se pare în general mai seducătoare și mai nobilă (Adeseori această analiză vă va permite să descoperiți bucătăreasa din persoana pe care ați luat-o drept prințesă).

Dar omul nu joacă un rol doar pentru că se știe văzut de un altul. El continuă să joace chiar și când e singur, în întregime abandonat sieși. Mai mult, în asemenea momente el nu este doar actor, ci și autor și regizor.

De când am avut ocazia de a ne concentra am început să ne gândim fie la viitorul nostru, fie la trecut, căci nu există strict vorbind prezent. Să presupunem că m-am gândit la viitorul afacerilor noastre. Vedem în spiritul nostru tranzacțiile care trebuie făcute, lucruri importante și lucruri mai puțin importante la care trebuie să fim atenți. Avem percepția vizuală a oamenilor care lucrează în biroul nostru. Ne reprezentăm nouă înșine succesul care ar putea încorona întreprinderea noastră sau greșeală care ne-ar putea ruina. Iar dacă aceasta se va întâmpla, ce va zice dl. Oricine? Care va fi expresia figurii sale? Ce grimasă va face? Îi vedem mimica dlui. Oricine și savurăm deja replica inteligentă și caustică cu care îl vom răpune, auzim râsul de aprobare sinceră al celor care ne sunt simpatici și care în consecință îl detestă pe dl. Oricine. Ce sunt toate acestea dacă nu punerea în scenă a unei întregi comedii inventată de noi și în care jucăm rolul principal?

Același geniu al teatralizării lucrează atunci când ne amintim un eveniment din trecutul nostru (nu are importanță dacă evenimentul datează de ieri sau de zece ani). Evocăm aceste evenimente pentru a se derula o dată în plus în fața ochilor noștri interiori. În alți termeni, compunem o piesă istorică și de caracter monodramatic. O punem în scenă și apărem noi înșine în ea, ca spectator și critic. Ni se întâmplă uneori să încercăm să provocăm o emoție agreabilă modificând ordinea faptelor sau introducând roluri care nu existau în evenimentul real. Inventăm un nou deznodământ. (Ce s-ar fi întâmplat dacă ar fi răspuns într-un fel sau altul? - ne spunem sau chiar să presupunem că dl. Oricine ar fi intrat pe ne-pregătite sau că ea ar fi remarcat dezordinea camerei și încurcătura mea.) Datorită acestor distorsiuni ale adevărului ajungem uneori

să concepem imagini absurde pe care le iubim și le detestăm în același timp, care ne sperie și ne fac să roșim. Dar demonul teatralizării care se ascunde în cele mai obscure pliuri ale creierului nostru, ne stimulează, ne excită imaginația, continuă să deruleze scena absurdă, o derulează fără sfârșit până ce sudoarea rece ne acoperă fruntea.

Acest demon, sau acest înger, nu-și relaxează câtuși de puțin influența. Ilustrul Sigmund Freud, în strălucitoarea sa *Interpretarea viselor*⁶ susține că visul, aproape întotdeauna, consistă în imagini vizuale care dau doar foarte rar o reproducere exactă și adevărată a circumstanțelor prezente. Este o realizare în imagini - ne spune el - a acelor dorințe inconștiente pe care persoana care visează le acceptă, căci sub forma percepțiilor vizuale acestea i se oferă (percepții vizuale, adică ceva de o realitate teatrală și în mod particular convingătoare). A visa, ne asigură Freud, înseamnă în mod necesar a supune materialul psihic unui proces de condensare, de fragmentare internă, de transpoziție și finalmente de selecție activă a elementelor celor mai atractive, mai propice dezvoltării situației. Imaginându-ne eforturile care sunt necesare pentru a substitui unui articol de jurnal sau unui discurs al tronului, o serie de imagini echivalente, ne putem forma o idee despre lucrul care trebuie îndeplinit de spiritul celui care doarme, pentru a produce un vis. Gândirea cea mai abstractă este dramatizată în vis fără cea mai mică participare a ființei noastre conștiente. Mai mult, dacă nu există conexiune între elementele dorinței sau între dorințele ascunse ale visului, scopul visului este acela de a procura legăturile și raporturile necesare formării unui întreg dramatic unificat.

⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1899 (n.tr.)

Faimosul psiholog a dat aici un tablou luminos și penetrant al esenței adevărate a ființei noastre inconștiente și a dovedit că aceasta ființă este esențialmente dramatică și teatrală în misterioasa sa activitate. Acest straniu creator al visului nu a fost oare prezentat de el ca un veritabil autor dramatic și regizor?

Visul este o dramă inventată de noi. Un teatru monodramatic în care se vede el însuși într-o realitate imaginară ca într-un imens film. Și ce scene emoționante se desfășoară uneori pe estradele aeriene ale acestui teatru! De bună seamă nu în van a scris Maeterlinck în *Moartea* acest înțelept aforism: „Fiecare dintre noi, în timp ce visează este un adevărat Shakespeare.”

Să luăm însă un exemplu mai simplu. Presupuneți că v-ați culcat pe iarbă, că ați alungat toate tulburările spiritului și că privirea rătăcește alene pe cer. Trec nori și îi vedeți luând forma unor clădiri stranii, călugări, tinere fete, munți sau monștri. Nu este greu să înțelegem că toate aceste aspecte sunt impuse norilor de propriul vostru spirit care teatralizează constant, căci între un călugăr și un nor sau între un nor și un monstru nu este o asemănare frapantă. În alți termeni, faceți să se reprezinte prin nori, pentru ochii voștri vrăjiti, jocul unui mister magic al cărui început nu-l cunoașteți și o concluzie pe care nu o veți vedea niciodată. *Totus Mundus Agit Histrionem* - lumea întreagă e un teatru. Sugestive cuvinte, fără îndoială. Dar constructorii *Teatrului Globe* ar fi avut mai multă precizie dacă ar fi gândit să scrie deasupra intrării „Lumea întreagă este un teatru, pentru că spiritul uman dorește ca ea să fie un teatru”.

S-ar putea ca aceeași sete de teatralizare să-l facă pe bețivan sclavul sticlei, căci nu alcoolul în sine este cel apreciat, ci noua

conștiință de sine pe care o procură, noua capacitate de a visa, noul elan al imaginației, noul câmp de dramatizare dobândit. Alcoolul îi lărgeste repertoriul scenic. El poate acum să joace roluri de care nici nu avea idee pe stomacul gol. Observați-l în timp ce bea: ochii îi strălucesc, fața îi strălucește, logica forțată îi lucrează cu viteza unui radio. Nu mai este el însuși, chiar dacă este aceeași persoană. Este capabil să înfăptuiască aproape tot în acest moment: se imaginează a fi un erou și un cavaler, un luptător și un boxer, un primitiv care răpește o femeie și acționează în consecință. A revizuit toate valorile, toate regulile vieții cotidiene. Este din nou el însuși, într-o lume nouă, pasionantă, irezistibilă.

De ce tinde spiritul nostru să teatralizeze, de ce extragem plăcere din aceasta - ar fi imprudent să punem asemenea întrebări, căci nu am ști ce să răspundem. După cum lectorul știe, teatralitatea este un instinct și orice instinct nu poate fi explicat, astfel spus nu poate fi tradus în termeni de logică. De ce iubim? De ce ne supunem instinctului de conservare? Instinctele sunt esențialmente „fără gânduri”, „fără cuvinte”, „asilogistice”. Este deci imposibil să le definim printr-o suită de cuvinte, gânduri, silogisme. Cu toate acestea, în măsura în care instinctul poate fi definit de rațiune, instinctul teatral a fost strălucit ilustrat de un aforism al lui Nietzsche:

„Respingeți practica, faceți astfel încât ceea ce avea un scop să nu mai aibă, schimbați necesarul în arbitrar, fără ca prin aceasta să produceți vreun rău, doar pentru un amuzament simplu al imaginației, ca o sursă de plăcere și bucurie, căci reușim astfel să ne eliberăm pentru câteva clipe de ceea ce are un scop, de ceea ce este necesar și practic.”

Da, ființei noastre esențialmente anarhice îi place să răstoarne lumea alandala, să inverseze legile naturii, să impună vietii și istoriei un curs care nu este în mod normal al lor, să teatralizeze, să dramatizeze trista monotonie a cotidianului.

În urmă cu câțiva ani, în Rusia, am făcut o călătorie la Suza, în provincia Kursk, un oraș amărât de provincie, cu străzi nepavate, prăfuite, desfundate, noroioase, cu cocioabe strâmbe care se sprijină una pe cealaltă. Priveliștea sa cea mai atrăgătoare este Școala Normală a lui Nicolae. Cea mai interesantă parte a școlii este grădina, iar lucrul cel mai interesant în grădina este monumentul lui Mihail Semionovici Șepkin⁷, marele actor rus care și-a început cariera la Suza. Dar și mai interesantă decât monumentul este inscripția cu litere aurite pe marmura neagră:

„Pentru mine a trăi înseamnă a juca pe scenă, iar a juca pe scenă înseamnă a trăi.”

Faptul că monumentul omului care a pronunțat aceste cuvinte este așezat în grădina unei școli nu ar trebui să treacă drept un simplu accident în ochii celui care are obișnuința de a percepe un sens simbolic chiar în lucrurile cele mai nesemnificative.

„Pentru mine a trăi înseamnă a juca pe scenă, iar a juca pe scenă înseamnă a trăi.”

Aceste cuvinte de aur sunt al doilea soare al Suzei și răscumpara mizeria orașului, urâtenia sa și lipsa de confort. Actorul le pronunță nu numai pentru el însuși, ci pentru noi toți.

⁷ Mare actor rus (1788-1863), a exercitat o importantă influență asupra lui Stanislavski (1863-1938), prin intermediul studentei sale Glikeriya Nikolaevna Fedotova (1846-1925), actriță la Teatrul Maly și profesoară de teatru

Viața este într-adevăr sub domnia teatrului.

Cum să explici dacă nu prin teatralitate că persoane excesiv de modeste, care nu au încredere în ele însele, care se îndoiesc întotdeauna de capacitățile lor, care nu pot și care aparent nu vor să se facă remarcați, nu reușesc niciodată? Propriul lor fel de a fi le împinge pe o cale fatală, lipsită de forță, de sprijin. Plini de scuze, de rezerve, de bâlbâieli asemenea persoane sunt teribil de obositoare, în ciuda tuturor virtuților lor, căci virtuțile ele înșile au nevoie de o întărire scenică pentru a fi atrăgătoare, iar modestia necesită, pentru a-și obține recompensa, ajutorul hiperbolelor teatrale.

Totul este sub semnul teatrului.

Cum puteti explica daca nu prin teatralitate supunerea de sclavi față de modă, decretând cu un despotism copilăros să se lărgească, să se lungească, să se strâmteze, să se pună și să se înlăture, să se transpună, reunească, înoade și să se taie, umfle sau întoarce hainele și obiectele care se schimbă și șovăie mereu.

Examinați această dorință de a părea mai tânăr sau mai bătrân, de a nu avea aerul că ești zgârcit sau de a-l avea, de a disimula defectele sau dimpotrivă, de a le etala – de a figura, metaforic vorbind, sub zorzoane de mascaradă. Nu este un semn al teatralității care se revelă pretutindeni, pe fundul cutiei cu pudră roz ale unei bătrâne matroane sau al unui flacon de parfumerie „Son Excellence”, în vopseaua care transformă o barbă sură în una neagră, ca și în fiecare pingea cu care un om scund se mai înalță, în lama aparatului de ras sau în dinții pieptenelui?

Există elemente de teatralitate în fiecare aspect al vieții noastre, în fiecare ramură de activitate. Examinați fiecare funcție spiri-

tuală a omului care, exterior, nu are nimic în comun cu ideea de teatru și veți descoperi embrionul „jocului” și al „spectacolului”. Luați de pildă limbajul nostru...

În nuvela sa intitulată *Die Gemälde*, Tieck⁸ își pune eroul, un pedant tipic, să vorbească cu vehemență împotriva folosirii expresiilor teatrale în conversație. Iar pedantul se oprește în mijlocul monologului său, dându-și seama, spre propria rușine și dezgust, că folosește el însuși, fără încetare asemenea expresii teatrale. „De fiecare dată când un om compară un lucru cu altul el minte. Luați ca exemplu fraza „zorii desfrunzesc trandafirii”. Există o prostie mai mare? Sau: „soarele se afundă în mare”. Ce nonsens idiot! Sau: „dimineața se trezește”. Nu există dimineața: cum poate atunci să doarmă? Este doar o frază despre răsăritul soarelui. Dar scuzați-mă, soarele nu răsare câtuși de puțin! Toate acestea nu sunt decât non-sens și poezie. Ah! Dacă aş avea întreaga putere asupra limbajului l-aş curăța cu multă grijă de toată aceasta harababură. În lumea aceasta josnică în care regula este de a minți întotdeauna, nu se poate spune un cuvânt fără a pronunța o prostie.”

Este îndoielnic totuși că pedantul ar putea curăți limbajul de expresii teatrale (chiar aceast cuvânt nu este nici candelabru, nici clanță de ușă, pentru a fi curățat). De cum deschidem gura, începe erupția de expresii teatrale. Omul teatralizează nu numai când spune amantei sau soției că moare să o îmbrățișeze, ci chiar și atunci când îl trimite pe un traficant odios sau pe un creditor „la toți dracii”. Limba noastră este plină de comparații, metafore,

⁸ Johann Ludwig Tieck (1773-1852), reprezentant important al romantismului german. *Die Gemälde* (Tablourile) a fost publicată în 1823. (n.tr.)

aproximații, ambiguități. Nu o puteți dezbrăca de aceste ornamente, de aceste veșminte teatrale, căci ele sunt naturale pentru limbă. Există teatralitate chiar și în expresii curente precum „bătrân frate” sau „călare pe zid sau pe scaun” etc, fără a vorbi de turnuri pur poetice ca „firul operei sale”. Dacă am ține să mulțumim unui prieten sau să cerem un pahar cu apă fără a recurge la expresii teatrale, ar trebui să consacram câteva minute căutării cuvintelor adevărate.

Literatura noastră este în egală măsură teatrală. Un roman este întotdeauna un spectacol extras din teatrul de marionete al vieții și a scrie echivalează întotdeauna cu a pune în scenă o piesă. Pentru a insufla viață eroilor săi, scriitorul trebuie să intre cum se spune, în pielea eroilor săi. Trebuie să le joace mental rolurile, să le poarte măștile și să meargă uneori până la uitarea de sine, în urma acestor ființe create de imaginația sa. Unui amic care venise la Balzac pentru a-i exprima condoleanțele cuvenite la pierderea surorii sale, Balzac i-a spus imediat : „Toate acestea sunt triste dragul meu, dar să revenim la realitate, să discutăm despre *Eugénie Grandet*⁹.” Ireală Eugénie Grandet era pentru el mai reală în acel moment decât tot restul lumii. În perioada în care scria *Doamna Bovary*, Flaubert lăsa loc într-o scrisoare bucuriei de a crea, de a nu mai fi el însuși, de a se transmuta în cel sau cea pe care o crea până sa. El se încorporează în amant sau iubită, făcând în același timp cu eroii săi o plimbare pe cal prin frunzișul îngălbenit al toamnei, transformându-se pe rând în cal, frunziș, briză, în soare și chiar în cuvintele pe care le-a pus pe buzele lor. A se imagina di-

ferit de ceea ce este în realitate nu este esența însăși a teatralității?

Mai mult, pentru a relata istoria unei vieți omenești sau a mai multor vieți, un scriitor trebuie să facă selecția momentelor proeminente și caracteristice și să supună aceste momente și scene regulilor dezvoltării dramatice, să pună deci în scenă o piesă întreagă. Doar o literatură în care există o abundență de teatru este capabilă să acționeze puternic asupra inimii și spiritului nostru. Operele lui Homer, Dante, Goethe, Voltaire etc. nu constituie oare un adevărat teatru, în sensul că principalele resorturi ale efectelor lor constau în pitorescul dramatic, în calitățile fundamentale retorice ale povestirii, în calitatea punerii în scenă a desenului lor, în imaginile și culorile lor, în fundaluri, pentru a nu mai vorbi de atâtea alte elemente teatrale?

Și aceasta se aplica în mod special poeziei. Ritmul și rima, spune Schopenhauer, sunt deghizări pe care poetul le adoptă pentru că altfel nu ar fi capabil să se exprime. Tocmai această deghizare ne provoacă plăcerea. Dacă am putea penetra în laboratorul misterios al spiritului poetului, am putea ajunge la concluzia că în nouă cazuri din zece gândirea este adaptată la rimă și că adeseori ea trebuie să facă concesii rimei. Chiar și ideile banale câștigă în importanță sub învelișul rimei și ritmului, la fel cum tinerele fete aparent vulgare par frumoase atunci când sunt îmbrăcate cu gust și eleganță. A scrie - aceasta înseamnă a îmbrăca gândirea în cuvinte, cu alte cuvinte în haine teatrale.

Examinați fiecare ramură a activităților umane și veți ajunge la concluzii similare. Veți vedea că regii, oamenii de stat, politicienii, războinicii, bancherii, oamenii de afaceri, preoții, doctorii, toți plătesc un tribut cotidian teatralității, toți se supun principi-

⁹ *Eugénie Grandet* (1883) roman de Honoré de Balzac, parte a ciclului *Comedia Umană*

ilor directorilor de scenă.

Lucrul important este de a înțelege că trei sferturi din viața noastră se petrece într-o lume imaginară.

Atunci vom înțelege că teatralitatea domină tot și că populația planetei noastre este guvernată nu de democrații, de aristocrații, de autocrații sau de plutocrații, ci de o „teatrocrație”. Este unicul „regim” durabil, este deasupra tuturor regimurilor politice, nici o revoluție nu îl poate răsturna și va supraviețui tuturor fazelor evoluției.

Pentru a vă putea da seama că acesta nu este un fel de a vorbi sau o exagerare, încercați să extrageți din viața dumneavoastră orele în care luați atitudini și jucați roluri sau observați atitudinile și jocul celorlalți. Înlăturați, dacă puteți, orele în care, prin gândire, vedeți realizându-se speranțele în așteptarea cărora vă aflați sau vaga reminiscență a unei speranțe uitate. Eliminați visele, aceste pantomime fantastice și mistice în care autorul și spectatorul fuzionează în eul subconștient. Eliminați ceremonialul teatral al vieții: orele de joacă ale copilăriei, timpul petrecut pentru a vă imita amicii sau pentru a le simula particularitățile, serile de teatru (pe care îl frecvențați de mult), amintirea unei seri sau a alteia. Eliminați orele petrecute citind piese și romane care nu sunt altceva decât drame derulate în fața dumneavoastră pe paginile unei cărți. Trec sub tăcere orele în care, citind jurnale, reviste de teatru, cronici dramatice, în care, atrași de teatru deveniți mental unul sau altul dintre actori, autor, critic sau regizorul de teatru. Mai mult, eliminați din viața dumneavoastră momentele în care faceți pe ipocritul, adică momentele în care acționați conform regulilor convenționale ale societății civilizate, lunga succesiune de ore în

care vă jucați de-a bunele maniere. Eliminați toate acestea și veți înțelege cât de ridicol de mică este porțiunea neteatrală a vieții.

Veți înțelege că sunteți cu adevărat un fidel supus al teatrocrației universale și veți admite că viața este un spectacol teatral continuu.

Esențial pentru noi este de a nu fi noi înșine. Acesta este imperativul teatral al sufletului nostru. Într-adevăr, atunci când, după o lungă serie de transformări, Peer Gynt, personajul lui Ibsen redevine el însuși nu-i mai rămâne altceva decât să moară. Și cât de jalnic răsună atunci cântecul de leagăn al lui Solveig!

- Toate acestea sunt perfect juste, îmi spune o prietenă actriță, după o lungă conversație pe acest subiect al spectacolului fără sfârșit. Desigur jucăm toți în viață, poate chiar mai bine decât în teatru și totuși nu suntem plătiți pentru aceasta.

- Nu suntem plătiți pentru asta? Am replicat. Greșiți. Suntem mereu plătiți, uneori chiar foarte generos. Nu suntem oare recompensați atunci când câștigăm respectul, dragostea, simpatia pentru rolul pe care îl jucăm (căci putem admite că, în egoismul nostru animal, suntem incapabili să inspirăm asemenea sentimente pentru noi înșine)? Și la ce duce profitul născut din acest respect, din această dragoste, din această simpatie? Nu duce la adevărate bogății? Și apoi, punând la o parte beneficiile materiale și poate efemere, nu avem câștiguri spirituale care sunt de reală valoare pentru noi.

- Ce înțelegeți exact prin aceasta?

- Vreau să spun că achiziționăm prin auto-transformare, noi sentimente, noi senzații, noi concepții despre lumea în care trăim. În această realitate transfigurată noi rămânem ceea ce am fost

devenind totuși diferiți, ne vedem în cea mai bună lumină, mai nobilă, mai strălucitoare. Veți admite că acesta este un câștig considerabil. Un sens nou al vieții nu este mai prețios decât o nouă rochie, o nouă brațară, o nouă mașină?

- De ce deveniți cu totul filosof, ca să nu spun obositor? Nu asta așteptam de la dumneata. Făceam doar o aluzie întâmplătoare la faptul de a acționa fără recompensă și ați profitat prea mult. Aș vrea să vă cer altceva. Sunteți sigur că jucăm realmente un rol tot timpul?

- Natural.

- Bine. Să luăm de exemplu cazul când plângem, suferim, sau când mama aduce pe lume un copil sau în alte circumstanțe ale vieții care ar fi neplăcut să le amintim. Credeți într-adevăr că și atunci jucăm? Nu mergeți prea departe? Înțeleg perfect ce gândesc savanții atunci când compară lumea cu un teatru și când spun că oamenii în timpul vieții sunt actori pe o scenă, etc. nu numai că înțeleg, dar aș putea cita pentru a dovedi mii de momente din propria mea experiență. Uneori când regizorul mă reține la repetiții ceva mai mult decât mă așteptam și când mă grăbesc să ajung la croitoreasă, pălesc, îmi dau ochii peste cap, îmi apăs batista pe gura ca și cum mi-ar fi rău și ... festa e jucată: „Mergeți acasă și odihniți-vă până la ora spectacolului”, îmi spune regizorul. Această concordă cu ceea ce afirmați. Este joc pur. Lăsați-mă însă să aduc un alt caz. Să presupunem că sunt în turneu cu trupa noastră și că mă opresc la un hotel cu un aspect puțin recomandabil dintr-un mic oraș de provincie. Gunoși și murdărie peste tot. Pe scurt, sunt victima insectelor. Și totuși, după dumneavoastră, chiar când mă apăr împotriva acestor oribile gândăni, cu cel mai cinstit sen-

timent de dezgust și de oroare, toată această bătălie nu este altceva decât teatru pentru el însuși?

- E posibil. Știți foarte bine că imaginația exagerează întotdeauna pericolul. Se spune la noi că frica are ochii mari, ceea ce înseamnă că frica poate fi un stimulent al teatralității prin situația periculoasă de care este ea însăși răspunzătoare pentru că ea este cea care a creat-o. Adaug că atunci când suntem spectatori ai dramei vieții care se desfășoară în fața noastră facem parte inevitabil din distribuție. Din momentul în care vă vedeți în situația de personaj activ, acesta devine un fel de rol în imaginația și conduita voastră, cu toate consecințele care rezultă din acest fapt. Dar aceasta pentru moment scapă în mod obișnuit atenției voastre.

- Atunci, după părerea mea, pozam pur și simplu atunci când luptăm cu gândăniile respingătoare? Eram o eroină, o victimă jucându-și rolul?

- Este posibil. Căci sper că v-ați păstrat prezența de spirit și că nu v-ați pierdut, în acel moment, toate calitățile umane.

- După părerea dumneavoastră, le-am pierdut?

- Nu cred să fi ajuns în acest punct. Sunteți prea artist, știți foarte bine să vă stăpâniți. Ați luat-o la goană, cuprinsă de teroare în fața inamicului?

- Să presupunem că nu aș fi făcut nimic. Ce semnificație ar fi putut avea aceasta?

- Niciuna, exceptând-o pe aceasta: că sunteți actrița tip și că știți să vă rămâneți fidelă în orice circumstanță, vouă înșivă.

- Dar dacă vă spun – trebuie să vă jur – că am fost plină de dezgust și că eram aproape leșinată!

- Aproape, dar nu în întregime. Actrița știe să se domine și

în limitele exagerării teatrale specifice tuturor femeilor, v-ați jucat brav „rolul”. Dacă ați fost realmente năpădită de dezgust, speriată până la punctul de a vă pierde prezența de spirit, pe scurt dacă v-ați pierdut realmente conștiința de sine nu ați încetat totuși să fiți o ființă umană, stăpână pe toate instinctele care sunt comune tuturor ființelor umane. Știți că teatralitatea este unul din aceste instincte, chiar un instinct excepțional de puternic de vreme ce poate depăși chiar instinctul de conservare: la indigenii din Borneo, de pildă, care își tatuează corpul în ciuda torturilor provocate de această operație și de pericolul de moarte pe care îl implică. Eu spun că dacă v-ați fi pierdut prezența de spirit n-ați mai fi fost capabilă să faceți teatru în sine. Iar atunci când spun că fiecare minut al vieții noastre este teatru, mă gândesc la ființe umane și nu la animale. Mama care se lamentează în durerile facerii, pentru a prelua exemplul pe care l-ați evocat, nu aparține acestui teatru, căci animalul din ea este mai puternic în acele momente decât ființa umană. Excepția, dragă doamnă, nu face decât să confirme regula.

- Da, și cred că și cazul meu face excepție de la regulă.

- În ceea ce mă privește, nefiind prezent, nu mă pot pronunța.

- Sunteți rău... Dar îmi place insolența dumneavoastră! Dar, serios, nu ați întâlnit niciodată excepții? Amintiți-vă cum ați petrecut ziua de ieri. Din momentul trezirii, dimineața, până la momentul culcării, noaptea. Nu mă îndoiesc că ați acționat ieri în același fel și la fel de bine ca și în celelalte zile, căci vă știu un foarte bun actor. Dar iartă-mă dacă spun că nu ai jucat ieri „tot timpul”, altfel spus minut de minut. Ești un om prea serios pentru asta.

- Mi-e teamă să nu apar mai frivol decât credeți.

- Fiți fără teamă și vorbiți de ziua de ieri, bine?

- Cum vă place...

- Nu, nu, vorbește în numele adevărului. Ceea ce pretinzi, fiecare minut al vieții noastre este prea absurd. Fiecare minut, gândiți-vă! Dacă nu este o simplă modalitate de a vorbi, este destul pentru a înnebuni. Așa că, fără glumă. Ascult.

- M-ați pus în gardă.

- E mai bine așa.

- Ieri, spuneți?

- Da.

- Lasați-mă să-mi amintesc.

- Pofțiți!

- După câte îmi amintesc, nimic neobișnuit nu mi s-a întâmplat ieri.

- Bine. Deci?

- Mi-am folosit timpul ca și în restul săptămânii.

- Cum?

- Pe cât este posibil, am încercat să o transform într-o sărbătoare. De cum m-am trezit, am făcut un pic de gimnastică. Doctorul mi-a ordonat să-mi fac exercițiile gol. Asta a fost suficient pentru a-mi imagina că sunt un gladiator din Sparta sau din Roma sau un boxer care se antrenează.

- Aveți o imaginație foarte vie.

- Vederea mușchilor întinși, sentimentul particular de proșpețime pe care-l simți când ești gol, pozele pe care trebuie să le iei în timpul exercițiului și faptul însăși de a fi dezbrăcat, toate aceste lucruri mă fac întotdeauna să mă gândesc că sunt pe cale de a juca

un rol într-o piesă de repertoriu clasic. Nu aș ști cum să vă explic asta...

- Bine. Și apoi?

- După aceea am făcut o baie, m-am îmbrăcat, m-am ras, m-am pieptănat, m-am admirat câteva clipe. După cum știți, această toaletă este una dintre cerințele principale ale teatrului nostru social.

- Nu vă pot urmări prea bine. Ce înțelegeți exact prin teatru? Igiena este și ea teatru?

- Da, atunci când este vorba de o igienă care transformă, astfel spus care teatralizează aparența. Peria de dinți, pieptenele, aparatul de ras, apa, săpunul, trusa de manichiură, fără a menționa pudra, briantina, fierul de păr etc. – toate aceste lucruri vă schimbă aspectul, conform rolului pe care vi-l impun regulile vieții civilizate. Nu mă veți vedea apărând public nebărbierit, cu unghiile netăiate, în felul primitiv al sălbaticilor care au aerul de a fi jumătate om, jumătate animal. M-am teatralizat deci conform stilului cerut de societatea modernă, care, trebuie să admiteți, este cu totul diferit de stilul sălbatic.

- Perfect.

- Același lucru s-ar putea spune despre haine, care uneori schimbă contururile corpului, ca o deghizare care șterge orice indicație privind greutatea și constituția, într-un cuvânt schimbând aparența corpului.

- Sunteți foarte inteligent.

- Nu cred că ar fi necesar să insist asupra faptului că hainele ne schimbă nu numai aparența, dar, până la un punct chiar corpul. Toată lumea a auzit vorbindu-se de picioare deformate de

încălțăminte, de femei mutilate de corset.

- Bine. Continuați.

- Restul este, îmi pare mie, chiar mai ușor de explicat.

- Ce vreți să spuneți?

- Pariez că nu există om care, după ce și-a luat ținuta de seară, pantofii de bal etc., să nu se simtă ca investit cu o nouă demnitate. Pantalonii proaspăt călcați dau picioarelor o linie cu totul diferită și îi produc în același timp o conștiință de sine cu totul alta. Oricât de straniu ar putea să pară aceasta, veșmintele impun rolul așa cum și rolul impune veșmintele. Uniforma militară, toga judecătorilor, haina, toate aceste lucruri impun o anumită ținută, ceea ce înseamna joc, reprezentație. Asupra acestui punct veți fi, nu-i așa, cu totul de acord cu mine? Este poate mai dificil să recunoști că un simplu costum cotidian impune și el un anume rol. Dar aceasta nu este mai puțin adevărat. Lăsați o femeie să-și pună o pălărie drăguță și cochetă și va începe imediat să joace rolul fetișcanei...

- Nu vă îndepărtați de subiect? Mi-ați promis să îmi spuneți cum s-a petrecut ziua de ieri, zi de actor, pentru care fiecare minut de viață este teatru.

- Și nu îmi uit deloc promisiunea. Îmi pare însă că reiese suficient din ceea ce am spus faptul că ziua de ieri, la fel ca toate celelalte, a fost o zi ca o reprezentație constantă. Dacă întreaga noastră aparență artificială pe care suntem întotdeauna grijulii să o păstrăm și care este opera voinței noastre constante de teatralizare ne obligă să jucăm un rol, atunci restul este clar ca ziua – ca toate zilele, cea de ieri inclusiv, de care ați avut bunăvoința de a-mi face onoarea de a vă interesa atât de mult.

- Asta-i tot?
- Nu.
- Atunci convingeți-mă.

- Bun. Concentrați-vă spiritul pentru un minut asupra esenței educației. Sper că veti admite împreună cu mine ca educația pe care o primim de la părinți, de la guvernanți, de la profesori, nu este nimic altceva decât pregătirea pentru a juca un rol, pentru a ne adapta celui rol care devine prin urmare a doua noastră natură. Dacă analizez ceea ce am zis și am făcut ieri, găsesc că nu m-am purtat ca un sălbatic, deci nu natural, ci ca un european binecrescut, crescut în atmosfera convențională a culturii noastre. Am jucat rolul unui gentleman rafinat, meticulos, plin de atenții, sociabil, fermecător. Deci, după toate acestea, nu am jucat? Fiecare minut al vieții mele a fost teatru, un teatru bun, îndrăznesc să cred.

- Ce ați făcut ieri?

- Dimineața am citit ziarele și m-am interesat ca un regizor de drama politică care defila prin fața mea. Imaginația mea mă ajuta să trăiesc tot ce am citit: mi se părea că văd scene sinistre de omor, hoții și scandaluri la care eram ca și prezent. Eram, în imaginație, alături de corespondenții de pe teatrul operațiunilor militare. Mă bucuram de reprezentarea generală a veghei, prin interpretarea criticilor noștri dramatici atât de inteligenți și mă întrebam la ce optician se pot găsi, înainte de a intra la spectacol, ochelari atât de puternici, binocluri atât de speciale. Apoi am scris niște scrisori unor prieteni, în alți termeni am scris monoloage, după care m-am dus la birou. În drum am fost constant preocupat, ca toată lumea, să păstrez aparența unui om tânăr și simpatic,

interesant, fermecător, respectabil, curtenitor. La birou, involuntar și chiar fără prea multă atenție, am jucat rolul oficial ce-mi era destinat; aici îl joc deasemenea cât pot de bine, te și plictisești de a juca mereu același rol. După orele de serviciu am cinat cu niște prieteni. Natural, demonstrația continuă a manierelor mele elegante, a educației, a generozității (le-am permis chiar să-mi vândă un bilet în profitul unei opere de binefacere). Am încercat să impresionez pe tână stăpână a casei sub aparența unui tânăr extrem de monden; m-am angajat cu ea într-o conversație fără nici o sinceritate, ca în momentul acesta, și am petrecut restul serii la concert. Iată toată ziua la picioarele dumneavoastră...

- Nu stiu ce să răspund. Dar ce v-a făcut să credeți că suntem angajați în acest moment într-o conversație lipsită de orice sinceritate?

- Dacă am fi vorbit cu o deplină sinceritate, fără a observa formele conversației sociale, atunci...

- Atunci ce? De ce nu vă terminați frazele?

- Atunci poate că nici nu v-aș fi adresat cuvântul.

- Spuneți asta?

- Chiar mai mult, dacă aș fi făcut-o poate că nu ați fi auzit decât insulte.

- Devine interesant. Ce mi-ați fi spus?

- Nu mi-o cereți!

- Ei bine, o cer!

- Fie. Aș fi spus următoarele: „Doamnă sunteți o idioată sinistă. Creierul dumneavoastră mizerabil este incapabil să conceapă acest mare adevăr: fiecare minut al vieții noastre este teatru!”

- Ha! Este un pic cam tare. Cred că prefer ipocrizia.

- Este și părerea mea.
- În acest caz, dar îmi place infinit mai mult ca fiecare minut al vieții să fie teatru.
- Și mie la fel.
- Ha...ha...atunci așa vă exprimați atunci când, din întâmplare, sunteți sincer?
- Era doar un exemplu.
- Bine! Deci fiecare pe pozițiile sale?
- Desigur.
- În alți termeni, reluăm...
- Da, reluăm rolurile.
- Ca pe scândură?
- Da.
- Și nu există altă alternativă?
- În mod sigur nu.
- Aveți poate dreptate...dar nu trebuie să vă gândiți la asta; altfel..
- Altfel ce?
- Ne-am pierde latina...vreau să spun, ne-am pierde spiritul...
- Ce fel de spirit? Unul stupid...
- Cum? Ce ați spus?
- Nimic.
- Ați spus ceva.
- Mie însumi. Un aparté ...
- Intră și asta în rolul dumneavoastră?
- Nu, mă auto-interpelam. Mii de scuze.
- Ce ați pățit la ochi, și de ce ați roșit?
- M-am simțit emoționat și, pentru a vă ascunde emoția am

încercat să o deghizez frecându-mi ochiul.

- Înseamnă că v-am dat masca la o parte?

- Fiți mai atentă în viitor și veți reuși întotdeauna să demascați pe toată lumea. Da, într-adevăr toată lumea!

CAPITOLUL VII**Teatrul erotic**

Ne place roșul buzelor inocente ale tinereții celor șaptesprezece ani și neglijăm de a ne opri aici. Sau, după ce l-am remarcat, nu-i mai dăm atenție. Sau, mai mult, dacă o facem, trecem pe lângă adevărata semnificație a sa. Ar merita totuși să-i acordăm un moment în gândurile noastre.

Primo:

Dacă universul nostru este o necesitate cosmică, atunci și pământul, cu ființele sale omenești, animalele și plantele sale este o necesitate cosmică.

Ergo – trebuie perpetuată specia umană. Ergo – femeia trebuie să-și exercite forțele de atracție pentru a trezi pasiunea bărbatului. Felul în care o face nu are importanță, important este să o facă. Nu este o simplă cochetărie, ci o lege suverană, care se exprimă în eul subconștient, care face fetele tinere să-și teatralizeze aspectul, sexualmente, chiar înainte de vârsta măritișului. Ea are nevoie de antrenament, de practică, de siguranță și succes.

Roșul de pe buze este deci o necesitate de ordin suveran. Depart de a fi o bagatelă, el operează ca un corp care apasă pe o balanță cosmică.

Secundo :

Roșindu-și buzele cu rujul furat mamei, tânăra fată face un act de transfigurare salutară, care ne consolează în tragedia deziluziilor pe care ni le cauzează lumea. Mai bine: urma de ruj ne vorbește în favoarea tinerei fete: „Ați gândit că nu eram decât

o față simplă și ascultătoare. Nu sunt așa ceva. Critic natura și încerc să o ameliores. Ea nu s-a gândit că aş avea nevoie de buze roșii, strălucitoare. Nu contează, voi avea eu grijă de asta. Refuz să consider că lumea este plasată deasupra mea și că eu sunt ceva ce nu trebuie schimbat. Eu mă transform. Mă perfecționez. Îndrăznesc. Am substituit personalității pe care mi-a dat-o natura, o individualitate creată de mine însămi. Datorită acestui ruj de buze sunt o persoană diferită, iar această altă persoană este produsul propriului meu creier, care se supune propriei mele voințe.”

Câte fecioare nu ar fi cunoscut niciodată căsătoria fără intervenția acestui roșu pe buzele lor la șaisprezece ani. Desigur, nimeni până acum nu a încercat să studieze serios și scrupulos „teatrul erotic”.

Este incontestabil că instinctul sexual al omului a recurs la teatralitate ca stimulent și o condiție sine qua non a satisfacției. O lungă serie de fapte care confirmă afirmația mea pot fi găsite în nenumărate lucrări științifice și chiar mai bine în cronica de scandal a presei cotidiene.

O carte întreagă ar putea fi consacrată descrierii „decorurilor de teatru” ale vieții sexuale, cercetării punerilor în scenă erotice, analizelor teatralității sexuale în diferite stadii ale dezvoltării culturii umane etc.

Începeți prin a analiza curtea făcută unei femei de un bărbat și veți ajunge la concluzia că este vorba întotdeauna de reprezentarea unei comedii de calitate, în care ea personifică un ideal, iar el un alt ideal. Jocul, realist și convingător, continuă până ce scopul urmărit este atins. După aceea, decepționantele măști teatrale pe care natura le-a impus actorilor noștri pot fi smulse, asumându-se

nu importă ce expresie care nu mai pune în pericol perpetuarea rasei. Natura nu se mai îngrijește.

Aceasta pune într-o lumină nouă cuvintele lui Schopenhauer care susține că după ce și-a îndeplinit datoria supremă, un amânat se simte dezamăgit, la fel de bine ca aserțiunea lui Platon că nu există nimic mai dezamăgitor decât dorința carnală.

Este un adevăr vechi acela că un îndrăgostit își idealizează întotdeauna iubita. Imaginația sa o transforma în Venus, oricât de mediocră ar fi în realitate. Imaginația sa teatrală îi micșorează defectele și o acoperă de farmece pe care nu le-a avut niciodată atât de bine și în loc să o vadă așa cum e, vede în ea o zeiță. Iar când această viziune este risipită de satisfacerea dorinței, inconștienta autoînșelare face adeseori loc unei decepții conștiente: ce nu și-ar imagina el atunci pentru a resimți din nou pasiunea sa! Ar fi în van să negăm că rutina banală a dragostei poate fi frecvent întreruptă în acest fel.

Arta jocurilor teatrale în scopuri erotice a fost ridicată în multe țări la nivelul unei arte veritabile. O gheișă japoneză este o artistă cu nimic inferioară, în tehnica sa, actrițelor pe care le vedem pe scenă. Lumea antică cunoaște, cu hetairele Corintului, arta de a iubi (*ars amandi*). Același lucru se aplica artei dansatoarelor orientale și chiar farmecelor „preoteselor dragostei”, la Paris și aiurea.

Că este o artă antică, cvasi-preistorică, poate fi dovedit și prin faptul că a atins un anume grad de dezvoltare chiar și la sălbaticii din Noua Zeelandă. Iată de exemplu cuvintele unui cântec al acestor sălbatici care se cântă în timpul tatuării fetelor ajunse la vârsta pubertății:

„Culcă-te, fata mea, cântă mama, pentru ca să te pot înfrumuseța și tatua bărbia. Străinii a caror casă o vei vizita să nu spună de unde vine fata asta murdară... Culcă-te, fata mea, îți voi lua corpul și îți voi tatua barbia astfel ca să fac din tine o frumusețe. Când vei apărea la o sărbătoare nu se va spune: de unde vine fata asta cu buze roșii. Te vom face plină de atracții și te vom tatua ca sclavii să nu poată spune de unde vine fata asta cu pielea roșie... te vom înfrumuseța! Fie ca Spiritul lui Hi-ne-ta-iwa-iwa să fie cu noi. Te tatuăm, fie ca Raugi să trimită Spiritul pământului în mărilor profunde, în mijlocul valurilor înfuriate.”

S-ar putea adăuga aici corurile pasiunii, asemănătoare celor care răsună în inima fiecărei profesioniste a dragostei pe cale de a se pregăti în fața trofeului victoriilor pe care le va cuceri.

Către mijlocul secolului trecut Hodgekinson observa în Australia dansuri respingătoare care reproduceau anumite mișcări indecente cu o mare exactitate. I-a fost rușine să privească aceste spectacole obscene. Putem să nu mai spunem că faimoasa prefăcătorie a onorabilei Anglii merită cel mai sincer respect. Și totuși, nu existau dansuri asemănătoare, în aceeași epocă, în Europa?

Desigur, iar vechile dansuri de balet nu pot fi descrise altfel decât ca jocuri erotice teatrale. Înlănțuirea taliei, frecuşul corpurilor, balansul, etc. – toate acestea nu sunt decât prea elocvente. Cât despre dansurile moderne, tango, foxtrot, charleston și altele, cine s-ar putea îndoi de bazele lor pur sexuale? Nu reproduc ele anumite mișcări indecente, și încă cu o asemenea exactitudine că ți-ar putea fi rușine să le privești? Nu, noi suntem prea cultivați pentru a ne lăsa depășiți de australieni în teatralizarea vieții sexuale. Din multe puncte de vedere suntem mult mai avansați.

Coperțile atâtor reviste periodice, nu sunt oare concepute într-o manieră plină de efect cu imagini care frizează pornografia? Nu ați observat figura celor care le cumpără? Toaletele unor fete tinere nu rivalizează oare cu cele mai bune tatuaje sexuale? Nu sunt acestea costume sincer erotice? Desigur că adeseori nuditatea este infinit mai pudică decât ceea ce se obține cu ciorapi bine trași și tricouri bine ajustate.

Nu sunt câtuși de puțin înclinat să pronunț în fața acestor fapte verdictul moralității. Nu mai vreau să ținuiască la stâlpul infamiei perversitatea modernă drept cea mai imorală din istorie, fiecare epocă a fost pusă la stâlpul infamiei de unii din contemporanii săi. Dar nu așteptați să mă extaziez în fața „îndrăzelii” timpurilor moderne, căci este posibil ca și australienii să fie la fel de mândri de îndrăzneala lor ca și noi de a noastră. Am citat câteva fapte doar pentru a dovedi că banala urmă de ruj de pe buzele unei fete de șaisprezece ani are mai multă semnificație decât părea la început. Este o infimă parte a teatrului erotic și a subiectului despre care s-ar putea scrie volume.

CAPITOLUL VIII**Don Quijote și Robinson Crusoe**

„Ceea ce este într-adevăr uimitor, spunea preotul, este că nu îl veți recunoaște dacă conversația se îndreaptă spre un alt subiect: vorbește despre toate într-o manieră sobră, clară și sensibilă. Vă asigur că, în ciuda acestui nefericit cavalerism, l-ați putea numi un om plin de lumină și inteligență.”

Acestea sunt cuvintele care servesc de concluzie celui de al treizecelea capitol din Don Quijote.

„Vorbește despre toate într-o manieră sobră, clară și sensibilă... Un om plin de lumină și inteligență.” Cine? Don Quijote? Ce non-sens!

Cum s-ar putea ca un om „plin de lumină și inteligență” să se lase purtat de tot felul de nebunii copilărești? Cum ar putea să-și impună spiritul și inima atât de complet unei himere nebunești?

Asta nu putea preotul să înțeleagă.

Asta nu putea fi înțeles de criticii lui Cervantes, inclusiv profundul Fisher, care a interpretat și interpretează încă Don Quijote ca o satiră amară care pune cavalerismul la zid. Ni se spune că tocmai aceasta este partea care a făcut nemuritorul roman atât de popular în spiritul maselor care „detestă și disprețuiesc idealurile învechite ale democrației”.

Biletul câștigător! Dar nu este oare adevărat că noi ceilalți, cititori și admiratori ai lui Cervantes, nu ne gândim nici o clipă la romanele cavalești pe care cartea sa le-a ucis, care au dispărut de multă vreme din toate librăriile și care în vremurile noastre nu mai pot nici să intereseze, nici să facă rău cuiva? Îl considerăm noi

într-adevăr un mare romancier pentru că a dat lovitura de grație acestor sărmâne romane. Este această „combatere a răului social” (un „rău social” destul de îndoielnic de altfel) o așa de mare ispravă în ochii cititorilor „pozitiviști” ai secolului XX? Admirația noastră pentru Don Quijote echivalează oare cu bucuria nedemnă pe care ne-o inspiră moartea cavaleriei și autodafé-ul atributelor sale?

Ah! Aceste interpretări „clasice” ale capodoperelor clasice!

Fapt este că, după aforismul lui Heine, pana unui geniu este întotdeauna mai înțeleaptă decât geniul însuși, căci ea îmbrățișează o perspectivă mai largă decât autorul a prevăzut.

Chiar dacă la declinul său, adică la declinul Renașterii, cavalerismul devenise sinonim cu violența și banditismul, el a supraviețuit în memoria noastră ca un sinonim al cinstei și nobleței, iar romanele cavalerești, despre care nu știm mai nimic, ne apar într-o lumină favorizantă de romantism mistic. Dacă așa este, cum îl putem exalta pe Cervantes pentru a fi ironizat singura relicvă fără pată, înălțătoare și sacră, moștenită din sumbrul și crudul Ev Mediu?

Este poate exact că, lucrând la inimitabilul său roman cavaleresc parodic, Cervantes să fi vrut să ridicularizeze literatura „cavalească” a timpului său. Dar nu pentru aceasta îl iubim noi. Ceea ce ne seduce cel mai mult în această carte este un protest sincer și călduros împotriva realității agresive, banalității vieții cotidiene. Tocmai acest protest se desprinde din isprăvile „fabuloase” ale lui Don Quijote.

A fi non-realist în mijlocul realităților, nu se aplică aceasta la fel de bine sfinților și îngerilor la fel de bine ca și lui Don Quihote?

„În acel moment, un cioban a cântat din fluierul său de cinci sau șase ori succesiv, iar aceasta l-a convins definitiv pe Don Quijote că se află într-un castel somptuos în care odihna de după masă îi va fi îndulcită de sunetele muzicii. Morunul se transformă într-un excelent păstrăv, grosolana pâine neagră în pâine albă, fetele care îl urmăresc în nobile doamne, în timp ce hangiuul s-a transformat în majordomul castelului. Se simți acum atât de fericit că luă hotărârea de a deveni cavaler rătăcitor, rezultatele primei sale ieșiri fiind atât de plăcute și indubitabil satisfăcătoare.”

Nu invidiați această magică schimbare de decor provocată de sunetele unui fluier? Preferați poate să vedeți lumea așa cum o vede Sancho Panza – un tip cu pielea groasă, șiret și clarvăzător.

- „Când te apropii de ea, nu simți aroma sufocantă a celui mai aristocratic magazin de parfumerie?

- Nasul meu, răspunde Sancho, nu simte altceva decât sudoarea transpirației sale, căci a lucrat din greu.

- Ești în mod sigur răcit, spune cavalerul, sau îți simți propriul miros. Știu ce parfum divin plutește în jurul acestui trandafir, acestui crin, acestui flacon cu ambră.”

La care Sancho răspunde:

- „Ar putea fi adevărat că îmi simt propriul miros, căci mi-am dat seama că mă însoțește peste tot, așa cum și al Dulcineeii o însoțește pe ea. Și aceasta este mai degrabă natural, căci un drac este exact ca un alt drac, cum se spune.”

Bun. Care nas l-ați prefera – nasul lui Don Quijote sau nasul lui Sancho Panza? Ați vrea să vedeți în Aldonza pe poetica Dulcineea din Toboso sau ați prefera să vă mulțumiți cu ea așa cum este? Care dintre ele este mai bună? Alegerea căreia este mai

nobilă? Faptul este că, dacă nu am fi cu toții într-o oarecare măsură niște Don Quijote „totuși”, am fi incapabili să descoperim în acest univers blestemat Aldonze care să răspândească în jurul lor „parfumuri divine”.

Nu mai trebuie să spunem că dacă sunteți un afacerist ca Sancho Panza, nu veți înțelege niciodată de ce se abandonează Don Quijote donquichotismului.

- „După câte știu eu, îi mai spunea Sancho stăpânului său, nobilii cavaleri făceau tot felul de nebunii în urma evenimentelor tragiceale vieții lor sau a adversității destinului. Dar de ce vă pierdeți cumpătul? Ce doamnă v-a tulburat sentimentele? Ce motiv aveți să suspectați pe Dulcineea din Toboso de vreo afacere secretă cu un creștin sau un maur?

- Nu am desigur niciunul, răspunde Don Quijote. Ar fi nedemn pentru un cavaler rătăcitor să-și piardă rațiunea pentru vreun motiv solid. *Lucrul care este realmente important, este de a-ți pierde rațiunea fără nici o rațiune!*

În aceste cuvinte este conținută explicația adevărată a donquichotismului și este explicată atât de clar și simplu că ar părea că și Sancho Panza ar putea să o înțeleagă. A nu sublinia și aprecia aceste cuvinte – eroare pe care o fac Fischer, Emile Crale, Tichnor și atâția alții – echivalează cu a nu sublinia și a nu aprecia filosofia însăși a donquichotismului, veritabila sa rațiune de a fi, sensul și esența sa. Și apoi rămâne adevărat că nu poți învăța să-l înțelegi pe Don Quijote. Don Quijote poate fi doar simțit, iar pentru a-l simți trebuie să ai în suflet ceva de Don Quijote.

Nu poți aprecia glasul unei păsări a paradisului fără a fi tu însuși o pasăre a paradisului. Pentru a-l înțelege și iubi pe Don

Quijote așa cum îl înțeleg și îl iubesc unii, trebuie să fii o rudă, cât de îndepărtată, a acestuia.

Don Quijote este nemuritor.

Fără nume și fără biografie, el a trăit mii de ani înaintea lui Cervantes și va mai trăi mii de ani. Va trăi atâta timp cât vor exista farfurii de bărbier susceptibile de a fi transformate în caschete de Mambrin, atâta timp cât vor fi cai descărnați care să poată deveni Rosinante, atâta timp cât vor întâni Aldonze a căror transpirație ar putea fi confundată cu un „parfum divin” ! Și ce bucurie, ce fericire să înțelegi eu, tu, el, ea, toți suntem, în fond, Don Quijote!

Cum? Îmi spuneți că orologiul istoriei a marcat sfârșitul Evului Mediu? N-are importanță ! Îl voi da înapoi câteva secole și cu asta basta! Vreau ca acele sale să arate ora pe care am ales-o eu. Monodrama mistică în care totul depinde de voința mea, de capriciul meu, va începe.

Vom repudia lumea. O vom lăsa să se ducă dracului. O de-testăm în mizerabila sa goliciune, în imaginara sa „materialitate a faptelor”. Noi nu credem în ea, care nu crede în ea însăși. Nu este absolut de loc lumea noastră. Ne este străină și ostilă. De ce i-am acorda respect?

Urmând exemplul poetului care însemnează Pegasul sau al legendarului Alexandru care urcă pe Bucefal, vom pune hățurile mândrei noastre Rosinante, ne vom acoperi de austere veșminte de ermiți, vom privi febrili, excitați spre orizontul ceșos și vom trece frontiera acestei țări ne-inspiratoare, dominată de realități. La Mancha. Adio preot, adio bărbier, bătrân gardian și chiar tânără logodnică! Când ne vom revedea?

Unde ne vom duce și de ce?

Mândra noastră Rosinantă ne va purta, nu fără oarecare dificultate, pe culmile unor munți sălbatici și stâncoși, acoperiți de arbori, unde ne ducem „să ne dezbrăcăm de veșminte”, să aruncăm spada și scutul pe pământ, dându-ne nouă înșine încurajante „lovituri în fund” care să reprezinte „bune salturi periculoase”. Și continuăm aceste prostii pentru a face oamenii să râdă? Asta e ideea? Ar întreba o minte simplă, Sancho Panza. La care cineva ar răspunde, cum i se potrivește unui bun Don Quijote: „Nu este vorba câtuși de puțin de a glumi. Voi face totul în modul cel mai serios pe lume... Salturile periculoase vor trebui să fie perfect reale și nu imaginare. Voi avea nevoie chiar de bandaje pentru a-mi pansa zgârieturile.”

Ce rațiuni avem de a ne conduce într-un fel atât de straniu?

Niciuna. *Lucrul care contează cu adevărat este de a pierde rațiunea fără a avea nici o rațiune.*

Acesta este credo-ul donquichotismului, aceasta este esența filosofiei sale.

Vă vine să râdeți?

Îmi dau seama perfect că aceasta poate să pară ridicol tuturor Sancho Panza din lume. Dacă e să-l credem pe Dostoievski, omul este „o ființă destul de stranie”. „Oricine știe, spune el, că doi ori doi fac patru. Cu toate acestea, adeseori construit din cristal”, gândește un erou al lui Dostoievski, „iată un non-sens pur, o imposibilitate. Dar ce contează, dacă un asemenea palat există în dorințele mele sau chiar dacă există atâta timp cât voința mea îl construiește?”

A-și da singur „lovituri de încurajare în fund”! Omul este o „ființă destul de stranie”, iar Sancho Panza este perfect justificat

să râdă până la lacrimi de escapadele stăpânului său. Vă amintiți probabil cum râdea atunci când, pentru a-i plăcea lui Don Quijote, pretindea că-și aplica tortura autoflăgerării (când era trunchiul arborelui care suferea și cu trupul grăsun al lui Sancho). Este un lucru frumos pentru Sancho, care nu a trăit în timpul lui Dostoievski. Învățând că „suferința este singura sursă a conștiinței” și că „uneori a te biciui este o mare plăcere care deschide omului noi orizonturi”, sărmanul Sandro ar fi murit, literalmente, de râs.

„Teatrul pentru sine” căruia Don Quijote îndrăznește să i se abandoneze este cel mai logic, cel mai lipsit de compromis, cea mai completă expresie a vocației naturale a omului pentru teatru. Dacă sunteți fascinat de o poveste cu zâne veți voi natural să o vedeți materializată; dacă vă veți aminti cu delicii anii minunați ai copilăriei, veți dori natural să o vedeți cât de cât reînviată la maturitate; dacă credeți că lumea ne este ascunsă de o Fata Morgană prin insondabile vrăji magice, veți admite desigur, de acord cu Don Quijote, că „toți cavalerii rătăcitori văd în jurul lor o himeră, un straniu non-sens și că totul merge în contra-sensul curentului care trebuie urmat”. „Lucrul care tu pretinzi că este un vas pentru bărbierit este un coif de Mambrin pentru mine, îi spune Don Quijote lui Sancho, și ar putea fi în același timp pentru un altul ceva cu totul diferit”.

Nu mai trebuie spus că Don Quijote are perfectă dreptate să confunde ustensila prozaică cu un coif poetic și miraculos. El are dreptate nu numai ca „teatralizator” pur sânge, dar și ca un veritabil aristocrat, căci este infinit mai simplu, mai profitabil și mai facil să iei un lighean de cupru drept un lighean de cupru, o moară de vânt drept o moară de vânt, o grupă de prizonieri drept

o grupă de prizonieri etc, decât să transfigurezi toate aceste lucruri prin imaginație. Dacă Turner, marele artist, n-ar fi a fi avut miopia aristocratică, nu ar fi fost un mare artist.

Un Don Quijote treăiește în fiecare din noi. Din acest motiv îl iubim, așa cum ne iubim propriile slăbiciuni, insuficiențele, propriile noastre speranțe și propriile noastre aspirații, propriile evaziuni în afara realității.

Cu toate acestea, Don Quijote reprezintă o extremă a donquichotismului, o *reductio ad absurdum* a propriei noastre voințe de teatru, o formă atât de ascutită de teatralizare, încât ne îndepărtăm instictiv cu oroare de el. Pentru noi, oameni pozitivi ai unui secol pozitiv, această „ființă stranie” este o caricatură, o parodie.

Un secol după apariția lui *Don Quijote* a apărut o carte care a început imediat să rivalizeze în popularitate cu faimoasa capodoperă a lui Cervantes. Ceea ce a fost cu adevărat remarcabil în acest „mare succes de librărie” este că eroul era un nou Don Quijote deghizat. Este adevărat că acesta era un Don Quijote domesticit, îmblânzit, conformist, realist, perfect acceptabil. Chiar și profesorii de la școlile superioare de istorie naturală ar putea proba un astfel de Don Quijote. Și era un Don Quijote, fără îndoială.

Vorbesc de Robinson Crusoe al lui Daniel Defoe. În Robinson descoperim același „căutător de aventuri”, același „călător etern” și același „cavaler rătăcitor” ca și Don Quijote. În aceasta, prima sa tinerețe nu diferă de vechile timpuri:

„Tatăl meu, ne spune Robinson, nu întreba ce rațiuni, altele decât simpla înclinație spre călătorie, mă incitau să plec din casa sa, din țara natală în care puteam fi bine introdus pentru a-mi

mări averea prin hărnicie și pricepere, ducând o viață ușoară și plină de plăceri”.

După mai mulți ani, atunci când, după lungă serie de aventuri, s-a reîntors în țara natală, aceeași întrebare i-a fost pusă de fiela sa prietenă, văduva. În mijlocul bunurilor și a fericirilor aparențe el era nefericit și visa să-și reia viața aventuroasă din tinerețe. Îl obsedau scene de atacuri fantastice, omoruri, escapade și altele.

Iată-l în adevăr pe bătrânul nostru, pe dragul nostru Don Quihote! Don Quihote cel mai real și mai fantastic în setea sa de teatru. Totuși noul cavaler rătăcitor diferă de cel vechi prin aceea că se privește adeseori cu un ochi amuzat și sceptic; își iubește „teatrul pentru sine”, dar poate să și râdă și să ironizeze acest teatru.

„Ce ar putea face să suradă pe un stoic, decât să vadă mica mea familie la masă. Ar avea în față pe Majestatea mea, prințul și stăpânul întregii insule, cu drept de decizie asupra supușilor săi, pe care îi poate spânzura, zdrobi, dându-le sau luându-le viața și libertatea, și fără rebeli printre supuși.

Să vada apoi cum mănânc, tot ca un rege, singur printre servitorii atenți. Poll, favoritul meu, era singura persoană care avea permisiunea să-mi vorbească; câinele meu, care acum a îmbătrânit și s-a prostit și nu a avut nici ocazia de a-și perpetua rasa, era întotdeauna așezat în dreapta; și două pisici, fiecare de o parte a mesei, sperând din când în când la încă o bucată din mâna mea proprie, ca marcă a unei favori speciale.”

Cât de mult a iubit Robinson acest „teatru pentru sine”! cât îi este de drag, în insula lui pustie! Nimic nu-i împiedică imaginația să domnească ca o suverană pe acest pământ înconjurat de mări.

„Ah! Cât te iubesc, dragul meu deșert!” exclamă într-o zi ce a scăpat ca prin urechile acului dintr-o primejdie care putea să-l piardă.

Desigur, pentru a se lua pe sine însuși drept rege în ambianța mizerabilă a unei vieți de om al cavelor trebuie să fi recurs cel puțin la prodigioasa fantezie a lui Don Quijote. Doar grație acestui inestimabil dar al zeilor poate ajunge să vadă mândrii curtezani în papagalul său, în câinele sau pisicile sale, etc.

- „Cum, striga Don Quijote, tu chiar crezi că vezi un han de țară?

- Îl văd cu certitudine, răspunde proprietarul. Este un han de țară și cu o femeie la toate.

- Vezi ce este straniu, murmura cavalerul; eram sigur că este un castel.”

Aici, în comparație cu Robinson, Don Quijote slăbește în modul cel mai rușinos, căci este evident mai ușor să confunzi un han de țară cu un castel decât să transformi în festin regal, cu un efort eroic al voinței de teatru, mizerabila hrană a unui om al cavelor.

Don Quijote visează neîncetat. El a adormit odată pentru totdeauna la realitățile vieții noastre. Robinson este în același timp adormit și treaz. Există în Robinson un visător fantastic și teatralizator și un Robinson „sănătos” realist. Care din cei doi va câștiga în cele din urmă? Robinson Don Quijote, desigur.

„Răul meu destin, se confesa Robinson, m-a împins înainte cu o obstinație căreia nimic nu i-ar putea rezista; și chiar dacă am auzit de mai multe ori chemările puternice ale rațiunii mele și am luat hotărârea calmă de a mă întoarce acasă, fără a avea totuși forța

de a o face. Nu știu să definesc aceasta, nici să afirm că este un decret secret și suveran care ne obligă să devenim instrumentele propriei noastre distrugerii...”

Cum să nu recunoaștem în acest „decret suveran” imperativul categoric al teatralității care îl incita pe Don Quijote să lupte cu morile de vânt. Cei doi monomani nu ar putea nici să iubească nici să moară fără aventură și fără teatralizare.

Nu este caracteristic, în sfârșit, că Robinson vorbește despre moartea sa apropiată pe tonul potrivit unui bun turist profesionist? „Am acum șaiszeci de ani și mi-am păstrat bățul care îmi va fi de mare folos în ultima mea călătorie – în cer.” Este un final care se potrivește într-adevăr bine aventurilor lui Robinson Crusoe.

Robinson a avut o viață plină de experiențe și aventuri pur donquijotești, păstrând în vârtoarea lor o frapantă asemănare cu „cavalerul tristei figuri”. Amândoi au aspirat spre extraordinar, amândoi au fost torturați de setea de aventuri, amândoi au abandonat pentru totdeauna La Mancha realităților banale. În lupta lor teatrală cu viața și elementele adverse amândoi au avut nevoie să fie asistați, timp în care nici Sancho Panza, nici Vineri nu i-au împiedicat să-și petreacă timpul în societatea cea mai aristocratică, adică în completa solitudine.

Don Quijote și Robinson Crusoe – aceste două nume, acești doi eterni tovarăși vor rămâne veșnic atașați ființei umane pentru a vărsa torente de lumină asupra nevindecabilei voințe de teatru.

Puțin timp înainte de a muri, Cervantes scria :”Vreau să părăsesc această lume păstrând pe umeri piatra funerară care ar trebui pusă pe mormântul speranțelor mele zdrobite... Teatrul meu este neglijat de toți.” Dar umbra geniului să se odihnească

în pace. Este adevărat că teatrul lui Lope de Vega a luat locul, pe scena oficială, teatrului lui Cervantes. În același timp, prin *Don Quijote*, Cervantes a dat lumii un minunat și unic exemplu de „teatru pentru sine”, care trăiește încă în timp ce teatrul lui Lope de Vega este pe bună dreptate uitat de mulți oameni.

Ce poate fi mai plăcut și mai nobil în epoca noastră disgrațioasă și discreditată decât destinul lui Don Quijote? Ce poate fi mai bun decât un Robinson al Teatrului? Într-un timp în care teatrul public și teatrul vieții sunt în declin, unica resursă care îi rămâne unui adevărat aristocrat al teatrului este să se dedice unor *reprezentării organizate de sine – și pentru sine însuși*. Dacă, prizonier al propriilor sfori, teatrul public moare, *teatrul pentru sine trebuie și vrea să trăiască!*

CAPITOLUL IX

Regia în viață

Aș vrea pentru început să precedez prin anaforă:

când intru în camera unui copil și văd scaunele transformate în cai, cuvertura în foaie de cort, masa răsturnată în fortăreață inexpugnabilă, iar brâul roșu în capă de toreador;

când sunt în piața Operei și văd trecând sute de mașini și mii de bărbați rasați, cu pălării de fetru sau de pai, îmbrăcați uniform, supunându-se disciplinați intervențiilor prin gesturi ale agentului de circulație;

când sunt în biroul meu de afaceri, în zgomotul de hârtii, mașini de scris și calculat, într-o întreruptă învâlmășeală de voci omenеști;

când sunt într-un local de dans și observ procesiunea infinită de tinere tunse scurt și îmbrăcate cu fuste scurte, dansând, familiare și drăguțe, cu prietenii lor, în accentele percutante și lascive ale unei formații de jazz îndrăcite;

când, vizitând o închisoare, observ precizia matematică, asemănătoare celei a unei mașini, care organizează orele de muncă, cele de odihnă sau de masă, când văd șirurile lungi de oameni abătuți îmbrăcați identic și când notez măsura strictă cu care le sunt acordate bunurile pământești, de la volumul de aer la numărul de fire ce alcătuiesc țesătura ștergarului regulamentar;

când vizitez un cimitir și văd, chiar și aici, domnind o ordine perfectă în linia exterioară a monumentelor, aranjamentul mormintelor și al morților în aceste morminte;

nu mă pot împiedica să simt că totul purcede în această lume, de la copilărie la moarte, din stricta supunere față de dictatura unui invizibil ”regizor”, această expresie având, în discursul metodic al comediilor vieții noastre, infinit mai multă semnificație decât ne putem imagina, ceea ce, la urma urmelor, este mai curând natural din partea comedienilor plini de suficiență, preocupați de mica lor persoană și neatenți în consecință la meritele regizorului, care are sarcina și controlul întregului.

„Regie”, „punere în scenă”, aceasta vrea să spună, în sensul dat de noi, reducerea tuturor lucrurilor văzute pe scenă la un numitor comun, un fel de stil - standard, de temperament - standard, de ritm - standard. Jocul teatral, intriga, actorii care participă la ea, decorurile care o ilustrează, etc... sunt transformate de regizorul care prezidează armonia generală. Acest întreg este încoronarea unor lungi luni de analize meticuloase printr-o sinteză așteptată cu răbdare și care permite haosului scenic să se centralizeze în logos.

Viața fiecărui oraș, a fiecărei țări, a fiecărei națiuni, este supusă unei puneri în scenă de acest fel. Plimbându-mă pe străzi, așteptând la restaurant, vizitând bulevardele, magazinele Parisului, Londrei, New-York-ului sau alte colțuri ale lumii analizez mereu gustul și aptitudinile acestui regizor colectiv - publicul, care modelează materia teatrală care îi este supusă după planurile și proiectele sale scenice. El decretează folosirea unui costum sau a altuia, prescrie aranjarea diferitelor obiecte, determină caracterul general și decorul scenei pe care sunt reprezentate jocurile cotidiene. Văd pietoni, măturători, automobilisti, gardieni publici și observ „masca” colectivă a unei străzi, a unui cartier

al orașului. Regizorul își cunoaște meseria? Scenele de ansamblu sunt bine jucate? Interpreții unei scene sunt bine pregătiți? Ce să spui de artistul care pictează decorurile? Îl angajez apoi sau îl critic pe regizor, în funcție de o prudentă investigație tehnică.

Câte asemenea puneri în scenă nu joacă un rol enorm în viața noastră, iată un lucru ușor de înțeles pentru toți cei care au studiat istoria. Fiecare epocă își are caracteristicile sale teatrale, propriile sale magazine de costume, accesorii și decoruri, „măștile” sale particulare. A studia istoria fără a percepe influența punerii în scenă care o traversează de la un capăt la altul este totuna cu a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Pentru a nu ne dispersa eforturile, fie-ne permis să luăm exemplul Spaniei în secolul al XVII-lea, la punctul culminant al puterii și gloriei sale. Ea dă, în această epocă, un înalt exemplu de punere în scenă istorică: tribunalele Inchiziției cu judecătorii lor mascați, eșafodurile torturilor infernale, enormele autodafeuri în care călăul și martirul rivalizau în stricta observare a rolurilor respective, strălucirea costumelor sinistre – totul era armonizat și stilizat. Exista ritul duelului, care permitea maeștrilor spadasini să se glorifice în rolul de gentleman: chiar dacă sucombau în urma rănilor, nu uitau niciodată să pronunțe ultimele complimente adresate doamnei iubite. Măcelul vulgar a fost transformat într-un spectacol rafinat de curse de tauri, iar discursul afectat al lui Gongora cu seducătorul său anti-naturalism, lua locul idiomului natural al poporului.

Adăugați la aceasta infinitele procesiuni cu un pur caracter de operă: religioase, regale, militare, criminale („plimbând” ucișagii de-a lungul străzilor), nunta și carnavalul (procesiunea

din Tarasque). „Farsa” teatrală penetra atât de bine în fiecare bucată a „pateului vieții” gătit de eclesiastici cu ulei acru și de post, încât devenise imposibil de distins „farsa” de „coajă” – forma religioasă a ceremoniei de satisfacții teatrale. Cei mai buni actori abandonară scena și intrară în mănăstire, în timp ce călugării cei mai asctici își părăseau celula și se angajau în trupe de comedieni. Cei mai mari autori dramatici ai secolului al XVII-lea au fost călugării Lope de Vega, Carpio și Calderon, iar cea mai sfântă dintre călugărițe, la moartea căreia, spune legenda, clopotele au început să bată singure, a fost actrița Baltasara. Este posibil ca renunțarea la lume să-i fie dictată călugărului de instinctul de transformare care nu este altceva decât teatralitatea deghizată? Istoria Spaniei, ultrateatrală, dă destulă verosimilitate unei asemenea supoziții.

Și totuși, a crede că Spania a dat cel mai bun exemplu de „punere în scenă a vieții” pe care ni l-am putea imagina ar fi o greșală, căci Franța secolului al XVIII-lea depășește sub acest raport, Spania secolului al XVII-lea. Aici rivalitatea între stilizarea teatrală a vieții, pe de o parte, și a scenei, pe de alta, a fost atât de deschisă că nu putem spune întotdeauna care a atins cel mai înalt grad de realitate. În viață și pe scenă, cuvântul studiat, astfel spus retorica, domnea suveran. Un rafinament suprem al manierelor, a surâsului, al gesturilor caracterizau viața și scena. Costumele erau la fel de decorative ca și casele, palatele și grădinile, construite și amenajate pentru „aparat”. Se utilizau în exces pudra, rujul, alunițele artificiale. Ținuta tuturor și a fiecăruia, minuțios transformată în operă de artă, nu permitea păstrarea decât a puține trăsături naturale. Perucile neverosimile

distrugau complet proporția capului în raport cu corpul, iar o „curtoazie” încă și mai neverosimilă disimula în întregime adevărata natură omenească a ființei omenești sub elegante saluturi și reverențe, grațioase în toate felurile.

Portretele lui Fragonard nu au fost în van portrete de actori. „Ei au fost, scrie R.Monter, „idolii unei epoci în care oamenii nu mai trăiau și nu se mai purtau natural, ci jucau și îi priveau pe alții jucând.”

După aceasta apare o reacție sau mai degrabă aparența unei reacții. Sufletul acestei reacții pe scena vieții a fost Jean Jacques Rousseau, iar pe scena teatrală, Talma. Amândoi au fost valeți în tinerețe și amândoi au conceput ideea de a reda naturalismului viața luxoașă și artificială. Dar aceasta nu a afectat totuși prea mult scena generală. Filipicele lui Rousseau împotriva culturii secolului al XVIII-lea, ca și personalitatea „clasică” (până la nud) a lui Talma, nu au făcut decât să confere un accent nou vechilor stiluri și armonii ale vieții.

A fost necesară o lungă serie de revoluții pentru ca oamenii „vechiului regim” să înțeleagă artificialul ierarhiei vieții. Prima revoluție a schimbat simplu punerea în scenă, redistribuind rolurile după ce le-a redus pe toate la numitorul comun – faimosul : „toți oamenii sunt egali”. Când egalitatea pur teatrală a fost realizată, prima preocupare a fost de a inventa un nou costum. Pictorul David a desenat costumul „cetățeanului liber”, iar Talma a fost primul care a prezentat, pe scenă, acest costum pe care poporul l-a aprobat și adoptat. Perucile au fost arse, părul tăiat scurt pe gât și, în loc de saluturi, oamenii schimbau scurte semne nervoase din cap, imitând ultima convulsie a celor ce mureau

pe eșafod.

Pasiunea teatrală se manifesta până și în tratamentul rezervat corpurilor celor decapitați, aranjați în poze variate și artistice, simulând conversația sau dragostea, într-un mod patetic sau de-a dreptul obscen. Poporul se amuza mult de aspectul absurd al acestor actori stângaci, care își jucau atât de anemic rolurile lor ridicule, râdea, cânta și dansa împrejurul lor. A asista la execuții ajunsesse în asemenea măsură o modă printre femei (Grand Guignol!) încât veneau împodobite cu cercei în formă de mică ghilotină de oțel, rubinele reprezentând picături de sânge.

Pe scurt, marea Revoluție nu a fost doar politică, ci și teatrală, nu numai o schimbare bruscă de guvern ci și o reînnoire completă a punerii în scenă generale a vieții. Masele revoluționare nu se supun niciodată decât acelor care au un temperament artistic și care pot să-i învețe să-și joace rolul. Actori incorigibili, nemulțumiți fără un bun regizor de scenă, ele au găsit unul bun în persoana lui Napoleon, cel mai uimitor *regizor* din toate timpurile și din toate țările.

Iată, cu siguranță, un actor de la care „geniile” teatrale ar avea multe de învățat; un actor care îndrăznea să se raporteze la lume ca la o scenă pregătită pentru debutul său, care transforma tronurile regale în estrade ale propriilor parade, flăcările devoratoare ale Moscovei în torțe tragice care să-i pună rolul în relief, tunurile tuturor armatelor în muzica solemnă care-i acompania stupefianta ascensiune către cele mai înalte culmi ale puterii! Desigur cunoștea prea bine efectul, pe „teatrul de război” al unor replici ca *alea jacta est* a lui Cezar sau *Delenda Carthago* a lui Cato. Știa că evenimentul, chiar și cel mai important, poate

fi uitat de mase, dar cuvinte ca *Varus, Varus, înapoiază-mi legiunile!*, insignifiante și vulgare în sine erau univereal memorabile, fiind teatral nemuritoare. Punând în valoare ca un actor genial „cele mai bune pasaje” ale rolului său el realiza miracole prin fraze precum: *Din înălțimea acestor piramide, patruzeci de secole vă contemplă!* Nu degeaba Vechea Gardă a învățat să rămână fidelă instrucțiunilor teatrale ale șefului său: faimosul strigăt de război *Garda moare dar nu se predă!* a avut puterea de a transforma un Waterloo rușinos în una din cele mai glorioase pagini ale istoriei lumii.¹⁰

Marele actor cunoștea arta de a transforma într-o poză impresionantă o bagatelă cum a fost felul său, convențional și demodat de asta cu un braț pe piept, trecând mâna printre doi nasturi ai legendarei redingote. Iată un om posedat de o veritabilă manie a transfigurării, de efecte teatrale cu orice preț! Un director de scenă care știa să impună roluri nu numai simplilor muritori, ci și regilor și chiar națiunilor! Autorul unei piese „stil empire” după care se înnebunesc tineri și bătrâni! Un creator care, în aventurile sale teatrale sacrifica milioane de vieți, dar pe care umanitatea îl absolvă considerând „producțiile” sale mari și glorioase, iar „jocul” său de neegalat, inegalat pe scena „Teatrului Mondial”! cu adevărat, coroana sa imperială a fost în același timp aceea a celui mai mare actor al vremii sale.

Există însă lumi în care cele mai frumoase lucruri au cel mai rău destin. După căderea și după moartea sa, sufletul pozitivismului a gonit mulțimile epocii sale. Atunci când veneam eu pe

¹⁰ Frază atribuită unui general francez, mort în bătălia de la Waterloo ce a marcat înfrângerea decisivă a armatei napoleoniene.

lume, dandysmul și nebunia erau considerate ca sinonime, arta plastică a pozei ca ridicolă, cultura frazei ca blamabilă.

Trăim o vreme în care arta punerii în scenă a căzut foarte jos. Raționalismul, utilitarismul, științele, industria, satisfacerea nevoilor primitive ale omului, acestea sunt problemele care interesează cel mai mult.

Suntem născuți la crepuscul.

Am venit pe lume îngreunați de grija pentru „pâinea zilnică”, a „dreptății” și alte lucruri utile și neliniștitoare, fără nici o legătură cu *circul* vieții, la fel de important pentru bunăstarea omului, căci nevoile noastre nu se reduc la cele câteva bucăți de pâine pe zi.

Facem eforturi pentru a goni teatralitatea nu numai din viața noastră, dar și din teatru. Pentru această dorință absurdă suntem pedepsiți sever și drept. Teatralitatea este un instinct și, în ciuda tuturor tentativelor, nu ne vom putea debarasa de el. Tocmai din cauză că nu cultivăm acest instinct suntem otrăviți de formele cele mai mediocre ale unei teatralități de prost gust: rămânem tot actori, dar actori ratați; piesele pe care le creem sunt eșecuri; ne supunem ordinelor absurde ale unor regizori plicticoși la extrem. Jucăm „realiști”, „intelectuali”, „afaceriști fini”, „bătrâni negustori”, „buni sportivi”, mai știu și eu ce altceva? Trăim în atmosfera unei complete absențe a stilului. Tipul buticului de două parale și al punerii în scenă din chewing gum este literalmente la baza a tot ceea ce ne înconjoară.

Un fotoliu de salon, o masă în fața acestui fotoliu, o lampă cu picior și un album cu fotografii. Intră doi bărbați cu soțiile lor. Stăpâna casei se așează pe canapea și oferă un loc lângă ea

invitatei. Soțul ei se așează pe scaunul din dreapta ei, iar celălalt pe scaunul din stânga. Conversație insipidă. Felul lor de a schimba replici de genul „nu e uimitor?” sau „cum ți se pare asta?”, felul în care vizitatorul cere permisiunea de a fuma, gazda strigând imediat „Oh!desigur!”, iar soțul gazdei aprinde chibritul și apropie scrumiera, felul în care femeia aduce ceaiul și prăjiturile și felul în care invitata va refuza a doua ceașcă de ceai, tonul pe care este întrebată: „preferi cu lapte?”, faptul că canapeaua este mereu flancată de două scaune, cu mereu aceeași măsuță în față și inevitabila lampă cu picior alături – toate acestea inspiră același sentiment melancolic ca și vederea unei mașini de fabricat lumânări de seu al cărui proprietar a murit înainte de a fi avut grijă să o oprească. Avem electricitate peste tot, dar seul curge, curge, mașina funcționează fără oprire, ruginită, scârțâind, stânjenitoare, greoaie și absolut inutilă pentru toată lumea.

Unele persoane, îmbibate de o judicioasă teatralitate, estimează că devine din ce în ce mai imposibil să continui să mergi în vizită la oamenii zilelor noastre. Nu se mai poate îndura înspăimântătoarea similitudine a tuturor acestor „teatre de acasă”. Mai bine Orientul sordid, nu importă ce, dar altceva!

Prefer să port din greu

O povară de dureri, respirând aerul viu

Sclav al unui cerșetor care-și câștigă pâinea

Decât să stăpânesc pe regele morților.

Așa vorbește Achile, adresându-se lui Odiseu revenit din regatul lui Pluto. Și sunt cu totul de acord cu el, căci nu pot concepe ceva mai posomorât decât „punerea în scenă” a lui Pluto. Oriunde domnește el, nu există teatru în sensul real al cuvântu-

lui, ci numai parodie, un „panopticon” pe care doar Orfeu îl învie atunci când își exprimă consumanta pasiune pentru Euridice, partenera ieșită din scenă.

Dacă viața noastră e un teatru, de ce nu am face un teatru bun? Ne numim noi înșine individualiști, dar unde sunt punerile noastre în scenă individualiste?

În timpul verii lui 1914, fiind la Viena, vizitam Praterul, când, cu ocazia centenarului eliberării Austriei de sub jugul lui Napoleon, a fost reconstituită „Vechea Viena”. Pe fondul castanilor și al teilor se puteau admira castele adevărate, burguri adevărate, sate adevărate, teatre, magazine, baruri... Un Hanswurst veritabil era reprezentat pe o estradă, în aer liber, în timp ce străzile erau pline de cântăreți și muzicanți ambulanți, de soldați și ofițeri în uniforme primilor ani a secolului al XIX-lea, nenumărate alte tipuri din epocă, mergând până la legendarii studenți, romanticii „Burschen”, în splendoarea lor niciodată depășită și pitorescul lor viu. Îi văd fumându-și lungile pipe („Stinkopp”), bănd vin și cântând vesel cu o voce răgușită de alcool: *Wir trinken nur Wein und lieben nur Weiß*. Nu m-am putut opri să- mi amintesc faimoasa piesă *Vieil Heidelberg*, ca și paradele din luna mai ale studenților din Darpat (Letonia) din timpul celei mai tandre tinereți, pe care le-am văzut derulându-se în Domberg-ul medieval al acestei cetăți. Și amintindu-mi toate acestea, îmi spuneam cu cât era, în urmă cu numai câteva decade, mai interesantă, mai frumoasă, mai bogată, punerea în scenă a vieții! Ce joc al imaginației original și sănătos inspira producțiile sale! Generația noastră este oare atât de bătrână, atât de mizerabil uzată, lipsită de putere? Nu există oare nici o speranță de a ne transfigura viața

printr-o punere în scenă îndrăznească? Este posibil să fim „realiști” până într-atât de domesticiți și de debili încât să acceptăm fără a protesta plictisitorul decor și prostul gust în care trăim? O reformă radicală a teatrului vieții este de acum înaintea irealizabilă?

CAPITOLUL X**Crima, subprodus al teatrului**

Știu perfect că studiul originilor psihologice ale crimei este un subiect prea serios și prea important pentru a fi tratat într-un fel „paradoxal” sau „glumeț”. Criminologia mi-a excitat de multă vreme atenția și, scriind acest capitol, am intenția de a fi tot ce veți dori, dar nu paradoxal sau ușuratic.

Întotdeauna mi s-a părut că obișnuită concepția despre crimă este ciudat de superficială, pentru a nu spune mai mult.

Ar trebui înțeles mai întâi, dacă admitem că totul depinde în această lume de legea cauzelor și efectelor, că fiecare din cuvintele și actele noastre sunt pre-ordonate (numai pe această bază a determinismului filosofic se simte un gânditor în siguranță) și că în consecință concepția noastră despre crimă se evaporă în ceață. Rămâne doar cuvântul „teribil”.

Permiteți-mi să întreb de ce se afirmă că „criminalul este vinovat în fața legii” și nu reciprocă, adică „legea este vinovată în fața criminalului”. Legea, în sfârșit, nu este ca o restricție nejustificabilă impusă voinței „criminale”, o amenințare de a intra în domeniul privat, calificarea calomnioasă a unui fapt preordonat de natură?

Simplul fapt pe care spiritul meu îl poate discerne în orice crimă este deplorabilul conflict între două concepții ireconciliabile despre bine și rău și nimic mai mult. Voi accepta să calific drept „crimă” orice infracțiune asupra legii, din simpla rațiune că puterea care aplică legea are poliția la dispoziția sa?

Faceți deci apel la toată seriozitatea pentru a analiza situa-

ția următoarea situație : voința omului nu este liberă, astfel spus un om oarecare, plasat în aceleași circumstanțe ca și un criminal, având aceleași înclinații ereditare, acționând sub aceleași influențe, în circumstanțe identice etc., etc., ar comite *inevitabil* aceleași „crimă” împotriva legilor omenești; să presupunem acum că, printr-un efort miraculos al puterii voinței sale (să admitem o clipă că un asemenea efort ar fi posibil) el se el se abține de a o comite; nu ar fi aceasta, din partea sa, o *crimă încă și mai mare* decât cel care l-a incitat de a comite o crimă contra *insondabilelor legi ale Naturii*, contra decretelor Providenței, legi și decrete care preordonează imperativ toate actele și toate demersurile?

În alți termeni, fiecare criminal ar putea susține că, dintre două rele l-a ales pe cel mai mic. Aceasta firește, nu l-ar forța pe judecător să schimbe verdictul dar nu ar fi mai puțin perfect adevărat.

Dați-mi voie acum să analizez problema dintr-un punct de vedere diametral opus. Să presupunem că în loc de a fi predeterminată, voința ar fi absolut liberă.

În *Vocea subterană* Dostoievski întreabă: „Cum să afirmi că omul are nevoie să fie reformat? De unde știți că o asemenea reformă ar fi în profitul său? Și dacă este permis să spunem ceea ce gândim, ce vă face să credeți că faptul de a nu acționa împotriva intereselor imediate, normale, „matematice” ar fi întotdeauna în beneficiul omului? Nu este aceasta pură pretenție din partea dumneavoastră? Chiar presupunând că este vorba de o lege umană?”

Da, a acționa în sensul intereselor sale normale și imediate este o „lege logică”, dar nu o „lege umană”, căci setea de imposibil, de fantastic, de ceea ce nu poate fi atins, nu va înceta niciodată să

împingă oamenii dincolo de limitele „logicii” și „bunului simț”.

Exact în dorința oarbă și illogică de a merge „contra intereselor normale, imediate, matematice” își are rădăcinile, la om, *voința de teatru*, iar această voință este întotdeauna, într-un anume sens, „criminală”, căci deliciul tentațiilor pe care ni le oferă rezidă în voioasa și fericita „transgresare” a legilor – „logice”, „naturale” și altele. Schopenhauer nu are desigur dreptate atunci când afirmă că „logica nu poate avea nici o utilitate practică pentru om”. Nici o utilitate practică? Ea creează un obstacol în fața sa. Un clown, la circ, întinzând un cerc de hârtie în calea unei călărețe nu îi este acesteia util? Îi creează un obstacol în calea sa, dar tocmai în faptul de a spulbera cu o deplină măiestrie obstacolele artificiale rezidă suprema bucurie a acrobaților. Iar dacă logica noastră funcționează, în arena vieții, rolul clownului care pune obstacole în fața spiritului nostru înveselit, nu ne este ca de cea mai înaltă utilitate practică?

Transgresarea obstacolelor ridicate în jurul nostru de voința cuiva sau a ceva are pentru noi această „utilitate practică” de a ne îndrepta spre o lume nouă, în seducătoare regiuni noi. Aci suntem liberi, toate restricțiile cad și dispar, semnul „apărare organizată” dispăre. *Ego*-ul transfigurator domnește aici în chip absolut. Cu cinci minute mai devreme era un sclav, acum este aproape un zeu. Prin decretele sale suverane, el transformă un „nimic” într-un „tot” autonom, dirijat de propriile sale legi, propriul său logos.

Voință de teatru și „voință de crimă”, nu sunt acestea două lucruri echivalente? Două lucruri bazate pe aceleași fundamente anarhice?

„Dați satisfacție tuturor dorințelor omului, spune vocea lui

Dostoievski, dați-i tot felul de bunătați, puneți-l în astfel de condiții economice încât să nu aibă altceva de făcut decât să mănânce bomboane și să mulțumească Domnului, legați-l în fericire, și veți vedea câte valuri apar la suprafața existenței sale nepăsătoare. Cu toate acestea, credeți-mă, nu va rămâne liniștit. Din pură ingrati-tudine, sau prin neliniște nelămurită, el va juca o festă destinului. Va risca și va pune în primejdie totul, chiar și deliciile, pentru plăcerea efemeră de a adăuga tuturor acestor prosperități câteva parafe stupide și imaginare *doar ale lui*.”

Dostoievski însuși, cel mai puțin teatral, cel mai antiteatral dintre toți scriitorii, adaugă, după cum vedeți, un argument decisiv la teoria mea a „teatrului pentru sine”!

Într-adevăr, cum ar putea fi contestat că teatrul (și mă gândesc la orice fel de teatru) este inevitabil o „transgresare”, o „infracțiune” la o lege oarecare, altfel spus o „crimă”?

Esența însăși a teatrului, nu se află ca oare în violarea normelor impuse de natură, de stat, de public?

Da, teatrul, în sensul filosofic al cuvântului, nu este altceva decât o crimă. Dacă nu ar fi, și-ar pierde farmecul, întreaga sa atracție irezistibilă, pe scurt rațiunea de a fi. E potrivitsă adăugăm aici că teatrul e uneori „criminal” în metodele sale, nu numai în sens filosofic, dar și într-un sens strict juridic. Minciuni, simulacre, viclenii, utilizarea numelor false (nume de război), îmbrățișări lascive și sărutări sub ochii publicului. „Aici, domnișoară X, strigă regizorul în timpul unei repetiții, trebuie să fiți tentația însăși transformată în femeie: legănați-vă, agitați-vă sâni, arătați-vă picioarele cât mai sus posibil, plină de dorințe și pasiuni.” Adăugați la aceasta pe toți ticăloșii „simpatice și spirituali” pe care îi vedem

adeseori pe scenă și care joacă rolul veritabililor instigatori psihologici la crimă. Amintiți-vă de exemplu câți tineri de altădată au devenit imitatorii „hoților” lui Schiller!

Dar nu este necesar nici măcar să mergem atât de departe. Luați „filmele” moderne, cu detectivii lor, scenele lor de bătlie, omoruri și răpiri, spectacole fără gust, etalare fabuloasă de bunuri, de lux, aventuri fantastice pentru a ajunge la promisiunea acestor bunuri, acestui lux, etc. Ce influență poate exercita un astfel de „teatru” asupra spectatorilor în general și a tinerilor în particular? Desigur, nu este o simplă coincidență că aceste crime sunt adeseori esențialmente teatrale și că teatrul – deasemenea foarte des – a recurs la crimă ca un efect din cele mai sigure. Că există o stranie relație psihologică între teatru și crimă, iată un lucru care ar putea fi dificil contestat.

Să nu-mi obiectați, vă rog, că viciile și crimele sunt reprezentate pe scenă în scopul practic și moral de a dovedi că ele sunt întotdeauna pedepsite și că virtutea triumfă invariabil. Luați în considerare faptul că efectele obținute sunt cu atât mai puternice cu cât teatrul e mai „criminal” în metodele sale și veți admite că nu aveți dreptate. Ce poate excita curiozitatea publicului (altfel spus „a face rețetă”) mai bine decât a face un „Grand Guignol”, o farsă cu dezbrăcări, picioare goale și cântece clar deochiate? Biserica, credeți-mă, luptând de-a lungul secolelor, știa foarte bine ce inamic „criminal” combătea. Într-adevăr este logic că în multe țări europene și până la o epocă destul de recentă, actorii erau singurii, împreună cu criminalii, care nu erau admiși la înmormântarea în cimitirele creștine.

În ceea ce mă privește, în concepția mea despre teatrul-crimă

mă, nu sunt chiar atât de sigur pe cât lectorul ar putea crede.

Astfel, Herman Bahr¹¹, în romanul său *Teatrul* exprimă idei strâns înrudite cu ale mele: „Rezultă din șocul pasiunilor sălbatice, spune el, că teatrul redevine arena instinctelor rele, o țesătură de vicii hidoase, un veritabil templu al lui Satan, în timp ce profesiunea de actor ia un caracter de ambiție nelegiuită. În ceea ce îi privește pe acești oameni, nu se știe în fond dacă sunt visători, speculatori impudici sau adoratori ai lui Satan”. Directorul Teatrului din Viena, care figurează în acest roman, se exprimă în acești termeni: „Mă miră că oameni decenti nu refuză să-mi strângă mâna; ei nu știu, aparent, ce seamănă un teatru. Într-adevăr, în ochii cuiva care cunoaște viața teatrului, un criminal este mai puțin blamabil decât un actor. Este cea mai mare greșală să permiți unor actori să trăiască în apropierea unei ființe umane. În timpul zilei ar trebui închiși în cuști, sau cel puțin să poarte insigne speciale la gât pentru ca oricine să-i poată recunoaște din prima ochire”.

În comparație cu acest director de teatru, marele Platon era în același timp mai uman și mai logic, el susținea că actorii trebuie încoronați cu lauri și ... goniți din republica ideală. Oamenii, estima Platon, contractează la teatru obișnuința periculoasă de a confunda iluzia cu realitatea; hrăniți cu minciuni, frumoase fantome, ei își pierd virtutea esențială a cetățeanului, onestitatea și supunerea. O imaginație prea dezvoltată și o sete nereprimată de satiră, ne asigură marele filosof, aduc în joc fundamentele sacre ale Statului, profanează regulile principale ale oricărei societăți uma-

¹¹ Herman Bahn (1863-1934), scriitor austriac, critic, dramaturg, prozator (*Teatrul*, 1897)

ne, cele ale căsătoriei, ale familiei, ale comunității, etc. Și împing la acoperirea cu noroi a celor mai valoroși cetățeni, ca Socrate.

Este interesant să notăm că Jean-Jacques Rousseau se plasa în același punct de vedere. Când Geneva, patria sa, închidea toate teatrele de pe teritoriul republicii sale, i-a scris lui d'Alembert că aproba din toată inima această măsură, teatrul fiind, după părerea sa, școală a imoralității, a luxului și a vanității.

Desigur, teatrul este inevitabil pătruns de minciuni, căci minciunile sunt singurele mijloace de a reprezenta într-un fel pitoresc, lucrurile existente ca și cele inexistente. Vă amintiți ce spunea, în acest subiect, despre minciună, rigoristul Kant? El o definea ca „neîndeplinirea celei mai mari datorii față de sine – însuși”, deci *cea mai gravă din crimele imaginabile*.

Da, teatrul este întotdeauna o crimă, dar, în cele mai bune forme, o crimă atât de seducătoare, atât de inofensivă și capabilă de „sublimare”, încât atâta timp cât viața va mai exista pe planeta noastră, oamenii și chiar animalele nu vor înceta niciodată să o comită.

Cheia magică a „teatrului pentru sine” ne permite să deschidem ușa secretă spre *Crimă și pedeapsă*. Căci prin „teatrul pentru sine”, îndrăznețul Raskolnikov se ridică deasupra lui Napoleon însuși.

Napoleon căuta gloria, nemurirea în Istorie, renumele de cel mai mare actor și regizor al lumii. Singurul lucru necesar lui Raskolnikov îi era afirmarea propriului *ego*, recunoașterea de către sine însuși a propriei forțe și curaj, și ajunge aici nesupunându-se liber și într-un fel dezinteresat, comandamentului: *nu vei ucide*. Și totuși, odata ajuns, va urca mai sus, înțelegând gratuitatea îndrăz-

nelii și a grandorii sale.

Tot „teatrul pentru sine” ne oferă cel mai sever argument critic contra lui Raskolnikov. Dacă Raskolnikov ar fi fost un „actor pentru sine” mai bun, n-ar fi avut nevoie să ucidă realmente sărmana bătrână pentru a ajunge la un final filosofic și creștin. I-ar fi fost suficient să „pună în scenă” întreaga crimă, în imaginație.

CAPITOLUL XI

Teatroterapie

Doar câteva exemple:

Nu vă simțiți prea bine. Sunteți istovit. Fața este palidă, aveți un gust amar în gură, v-ați sculat nervos și obosit.

- Obosit, spune doctorul. Va trebui să vă luați un concediu lung. O mare călătorie v-ar face bine. Mergeți în Italia, în Spania sau Algeria. Schimbarea de climă vă va vindeca.

Îi urmați sfatul. Plecați în călătorie și, în realitate, peste o lună sau peste șase săptămâni, „schimbarea” v-a turnat o nouă viață în corp, culoarea revine în obraji, dormiți bine,, v-ați uitat toate necazurile. Sunteți *vindecat*.

Care este rațiunea? Care este secretul „schimbării” recomandate de doctor?

Rațiunea era că aveți nevoie să părăsiți locurile în care atenția vă era atât de adaptată la lucrurile care vă preocupau, încât nu mai puteați adopta o atitudine contemplativă la adresa lor. Ați încetat să vă priviți anturajul ca un spectacol interesant în el însuși. Ați lăsat toate acestea și ați redevenit un spectator ca la teatru. Sunteți de exemplu în Italia și, fie că iubiți această țară sau nu, grădinile sale pitorești, casele, străzile, monumentele, minele, etc. vă fixează atenția și vă umplu spiritul de impresii noi. Observați succesiunea de noi puneri în scenă care vă trezesc instinctul de transfigurare care până aici dormita. Aceste personaje necunoscute care sunt îmbrăcate diferit, care vorbesc diferit, gesticulează diferit, nu se impun oare atenției ca un fenomen pur teatral?

Magia teatrului, nu doar aerul, climatul, odihna, este cea

care v-a schimbat atât de profund. Magia teatrului și nimic altceva v-a dat o altă conștiință, o nouă scară a sentimentelor, un interes nou pentru viață, o dorință nouă de a trăi. Și știți foarte bine că în această dorință de a trăi rezidă secretul victoriei noastre asupra multor maladii fizice. Întrebați doctorul ce rol joacă în lupta cu moartea la bolnavul de plămâni.

Desigur, atunci când e vorba de un picior fracturat sau de o piatră la rinichi, teatroterapia e la fel de puțin eficace ca hidroterapia, helioterapia, electroterapia, radioterapia sau orice fel de terapie.

Dar iată exemplul soldaților pe front, care, în ciuda privațiilor, își păstrează o excelentă sănătate. Nu este aceasta o probă pentru caracterul salvator al teatroterapiei aplicată la tratamentul maselor? Explodează, e frig, umezeală și burnițează în tranșee. Viața nu e îndulcită prin nicio urmă de confort. În ciuda a toate, un tânăr care era palid și maladiu acasă, se dezvoltă de pe o zi pe alta, se transformă într-un bărbat sănătos și puternic. În loc de a-l doborî, adversitățile războiului l-au întărit. Cunoaștem, cu toții, zeci și sute de cazuri asemănătoare.

„Teatrul operațiunilor militare”, ca orice alt fel de teatru, trezește în noi „dorința de a trăi”, ne face să suferim o întreagă auto-transfigurare. Și tocmai în această transfigurare rezidă secretul veritabilei influențe întăritoare a teatrului, a puterii sale creative.

Dacă teatrul în forma sa ordinară se dovedește fără efect, oamenii recurg la „doping” teatral. Valoarea teatrului ca stimulent este demonstrată de exemplul ofițerilor armatei japoneze care, pentru a insufla un curaj nou trupelor obosite, au îmbrăcat armura vechilor Samurai și au condus astfel bătălia. Aceasta s-a

întâmplat în timpul ultimului război ruso-japonez și nu ar fi prea exagerat să spunem că succesul supremului asalt de la Port Arthur depinde mult de o astfel de mascaradă teatroterapeutică.

Nu putem și nu trebuie totuși să insistăm pe cazuri mai mult sau mai puțin rare în care puternice stimulente sunt în mod necesar aplicate. Am menționat exemplul armatei japoneze doar pentru a arăta că metodele teatroterapeutice pot chiar în atare cazuri să aibă un efect serios.

De fiecare dată când contele Lev Tolstoi era bolnav, el recurgea la autosugestie ca remediu și obținea invariabil rezultate excelente. Metoda sa – surmontarea mentală a maladiei – nu era nimic altceva decât o manieră de autotransfigurare: a se imagina pe picioare și comportându-se în consecință. Mare artist și mare dramaturg, Tolstoi, când era bolnav, nu avea nicio dificultate în a juca rolul unei persoane care se simte bine. Și îl juca cu abilitatea unui actor care, îmbolnăvit brusc în cursul unei repetiții, continuă ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat și surmontează boala datorită energiei transfiguratoare a rolului pe care-l joacă.

Cititorul înțelege desigur că metoda este strâns legată de teoriile auto-sugestiei, de ideile dezvoltate de Prentice Mulford¹² în *At the Dawn of Immortality*, învățăturile doctorului Carné etc. Iată un citat din cartea lui Mulford: „Ajutați-vă pentru a vă simți bine. Imaginați-vă jucând golf, tenis, etc. Fiecare reprezentare imaginată este o realitate invizibilă. Și cu cât ne cramponăm de această reprezentare, cu atât este mai intensă, cu atât se va acorda cu formele realității percepute prin simțurile noastre”.

¹² Prentice Mulford (1834-1891), scriitor american, reprezentant al New Thought Movement (n.tr.)

Nu este vorba clar aici despre „teatroterapie”? Metoda descrisă nu este tetrală prin excelență? Jucați *bine rolul pe care l-ați ales și veți sfârși prin a-l trăi realmente*, aceasta este chintesența acestui pasaj și baza sistemului de autosugestie.

Teatrul ocrotește și vindecă pe actorul abil în arta transfigurării. Când eram regizor, am avut eu însumi frecvent ocazia de a observa cum se transformă un actor care părea bolnav imediat ce începea să-și joace rolul, simțindu-se complet „tămăduit” după spectacol. Oare nu din acest motiv, actorii și actrițele își păstrează aparența tânără și voioșia mult mai mult decât alți oameni?

Teatrul tămăduiește actorii. El vindecă și auditoriul. Marele Aristotel, în doctrina „catharsis”-ului apreciază valoarea curativă a unei tragedii bine pusă în scenă. Nimic nu a provocat mai multe contradicții decât interpretarea acestei doctrine, al cărui principiu fundamental pare în același timp atât de clar: asistând la dezvoltarea unei tragedii și înclinând spre un fel de complicitate mentală cu crimele comise de actori, spectatorul dă în modul acesta satisfacție imaginară propriilor sale pasiuni, propriilor sale dorințe. Sufletul său se purifică în acest fel de tot răul, nemaifiind întunecat sau criminal. Ordinsky, un savant traducător rus al lui Aristotel, vorbește astfel despre doctrina „catharsis”-ului:

„Cei care au devenit insensibili la propriile lor suferințe și la cele ale congenerilor sunt vindecați de propria lor insensibilitate. Pe de altă parte, cei care sunt capabili de a simpatiza cu altul sunt curățați de toate sentimentele sau motivele de egoism.”

Influența magică a unui spectacol teatral asupra copiilor bolnavi a fost demonstrată de unele companii de clovni englezi, Acești clovni au fost autorizați să viziteze spitalele de copii din Londra.

Reprezentându-și bufoneriile la căpătâiul nefericiților micuți au făcut pentru ei tot atât cât au făcut cei mai buni doctori ai Londrei cu metode științifice de tratament.

Lăsați-mă să vă amintesc importanța pe care un „shaman” ignorant sau un vrăjitor o dă caracterului teatral al costumului său și gesturilor sale atunci când se prezintă la căpătâiul unui bolnav. Permiteți-mi să consider ca fiind teatral actul de a „fermea o durere de dinți”, obișnuit la țăranii ruși. În sfârșit, să ne amintim sentimentul de vitalitate nouă pe care îl resimțim întotdeauna după ce am asistat la un spectacol teatral.

Teatroterapia este încă în stadiul primitiv al dezvoltării sale. De aceea, este imposibil ca într-un capitol atât de scurt ca acesta să epuizez un atare subiect. Într-o zi am să scriu, sper, o carte despre aceasta. Până atunci aș vrea doar să fi reușit să atrag atenția cititorului asupra acestei noi metode curative, folosită deja de câțiva medici și regizori în mâinile cărora, oricât de straniu ar putea să pară, omit acum cele mai puternice arme pentru salvarea sănătății umane.

*Ceterum censeo.*¹³ Cei care prezidează destinele teatrelor noastre au datoria de a fi prudenți și judicioși în alegerea pieselor pe care le oferă publicului. A administra în fiecare seară piesele vechiului repertoriu și a le reprezenta mereu în același fel înseamnă a neglija faptul că organismul încetează de a mai extrage un folos dintr-un medicament cu care s-a obișnuit.

¹³

Și totuși, consider că (lat.) (n.tr.)

CAPITOLUL XII**Zeului meu: Teatrarh**

Numele Zeului meu este Teatrarh.

Mă ploconesc în fața sfintei sale imagini și mă rog, cu inima palpitând de dragoste, cu sufletul plin de inspirație mistică.

Avertismentele intuiției mele și știința mea filosofică îmi spun că omul este nemuritor în ființa sa spirituală și nu se poate să dispară precum un balon de săpun. Căci fața mea și corpul meu nu sunt decât masca și costumul cu care tatăl celest a îmbrăcat *ego*-ul meu înainte de a-l trimite pe scena acestei lumi pentru a juca aici rolul ce îi era predestinat.

Cred că *ego*-ul meu a jucat deja mii sau chiar milioane de roluri pe aceste efemere estrade (căci care estrade nu sunt efemere?). Și nu mă îndoiesc că va mai juca milioane altele, sub alte măști și în alte costume sau chiar, în cazul cel mai rău, sub aceeași mască și în același costum.

Cred în transformările nenumărate ale spiritului meu etern, căci Dumnezeuul meu este sursa originală a eternelor transformări ale tuturor lucrurilor vii. Cred că în sufletul meu nu este altceva decât un actor ce schimbă fără încetare măștile și costumele.

Este dificil rolul pe care mi l-a încredințat regizorul cosmic - Theatrachaeus - pentru apariția mea prezentă. Totuși nu voi neglija niciuna din sarcini, nici nu mă voi plânge. Așa cum i se potrivește unui nobil și prin urmare unui actor loial, voi consacra toate forțele mele pentru a mă achita cât pot mai bine de rolul care m-a propulsat pe scenă. Și cred că Theatrarchaeus nu va uita să recompenseze probitatea mea în efortul făcut: îmi va rezerva

pentru drama următoare un rol mai potrivit cu individualitatea mea, inteligența mea, talentele de actor și facultățile mele creatoare. Scepticul încearcă adesea să mă deconcerteze punând această întrebare insidioasă: „Ai liberul arbitru?”. Eu însă înlătur dubiul nedemn răspunzând : „Piesa este scrisă și nu am libertatea de a-i schimba progresia. Depinde totuși de mine să-l joc bine sau rău.”

Cred că jucând mii de roluri, din ce în ce mai dificile, mă voi apropia din ce în ce de El, regizorul meu, până la aceea că, perfect antrenat în seriile cosmice, devin în sfârșit asociatul Său inseparabil și demn.

El este sursa originară a schimbării eterne și a transformării al cărei scop de perfecționare în infinitatea timpului este Logosul.

Mă închin în fața sfintei Sale imagini și mă rog, cu inima palpitând de dragoste, cu sufletul plin de inspirație mistică.

PARTEA A DOUA

Pragmatică

CAPITOLUL

Teatralitatea în teatru

Avem o carte despre „Teatrul în Viață”, și nu o carte despre Teatru în Teatru. De aceea nu am intenția de a vorbi despre lucruri „teatrale” în sensul strict tehnic al cuvântului, legile variate și complicate ale scenei, ale literaturii teatrale, vechile și noile teorii ale teatrului, arta și secretele punerii în scenă și ale decorului, ale limbajului teatral, ale actorului etc. – toate acestea ar putea fi obiectul unui volum special.

Dar teatralitatea care guvernează viața sugerează câteva adevăruri care se aplică teatrului luat în sensul tehnic al cuvântului, altfel spus al aceluși loc în care „plătești la intrare”. Din ceea ce a fost spus în capitolele precedente se pot trage concluzii importante pentru scenă. Scopul meu, în acest capitol, este de a rezuma unele din aceste concluzii.

Ce fel de teatru ne-ar trebui? Unde se află adevărul teatral? Decoruri realiste, copii naturaliste ale realității, aluzii la locurile în care se derulează acțiunea sau simple stoffe care drapează scena „semnificativ”, ecrane ornamentale – care din aceste stiluri ar trebui adoptat pentru punerea în scenă a pieselor pe care le vom vedea? Teatrul nostru trebuie să fie realist, naturalist sau simbolist?

Diversitatea anarhică a răspunsurilor pe care le primim de la cei mai mari regizori este cea mai bună și cea mai elocventă dovadă că adevăratele fundamente ale teatrului nostru sunt profund zdruncinate. Șefii nostri nu știu unde să ne conducă pentru că au pierdut drumul.

Nu cred să existe în zilele noastre apărători ai realismului

atât de încăpătânați încât, în numele realității în artă, în numele celui mai complet realism al lucrurilor văzute pe scenă, să militeze contra operei, baletului, opereti, comediei muzicale, etc, cu alte cuvinte să lupte contra cuvântului ritmat sau rimat și să ceară nu numai porți *Meiningen*¹⁴ pe scenă, ci și „al patrulea perete”, respingând cu dispreț tot teatrul elenic, cu măștile, corul și celelalte convenții ale sale. Cred cu fermitate că acest ultim elan este deja destul de bolnav și că nimeni nu va îndrăzni să meargă până la a nega caracterul legitim al anumitor convenții necesare existenței teatrului.

Cu toate acestea realismul trăiește încă și este tot în forță. Ia forme mai puțin barbare, dar există. Iată de pildă bătrânul Teatru de Artă al lui Stanislavskinla Moscova. Nu se poate contesta că el a jucat și până la un anumit punct joacă încă în Rusia și în afara Rusiei, rolul de legislator teatral, al unui fel de „standard teatral”. Și care este principiul esențial al acestui teatru dacă nu „naturalismul”? A încerca să transplantezi în domeniul artei naturalismul așa cum îl înțelegem în viață, iată caracterul său tipic.

Îmi amintesc râsul care m-a scuturat atunci când am văzut prima dată interpretarea ultranaturalistă a piesei *Trei Surori* de Cehov pe scena Teatrului de Artă. Râdeam, pentru că înțelegeam că regizorul credea cu seriozitate a fi descoperit „căi noi”, mergând dimpotrivă în sensul minimei rezistențe și în consecință a minimului efort. În timp ce asistam la acest spectacol, mi-a venit fericita idee că l-aș putea dezorienta pe Stanislavski, afirmând că această creație ultra-naturalistă era în realitate destul de convenți-

onală și teatrală. Dacă ar fi fost logic, aceasta ar fi maniera în care ar trebui să pună în scenă cele *Trei Surori*..

O mică casă cu două etaje ar fi închiriată undeva în împrejurimile Moscovei, la Okta spre exemplu. Cele trei surori, cu un tată, o bonă și un prieten doctor ar locui aici. Dumneavoastră, spectatorul, ca și ceilalți spectatori, ați veni aici sub pretextul de a căuta un apartament. La grilajul porții de la intrare în curte ați cumpăra un bilet de intrare. Ați fi acompaniat de un gardian care v-ar da cu voce joasă explicațiile necesare (adică textul chiar al autorului, pe cât posibil într-un ton cehovian). Pentru a putea asista, privind prin gaura cheii sau printr-o ușă întredeschisă, la toate scenele piesei (căci chiar și asemenea puneri în scenă nu ar putea să se dispenseze de un pic de convenție), ați fi obligat să vizitați casa de mai multe ori pe zi - dimineța, la prânz, seara și chiar noaptea pentru incendiu (căci focul, care trebuie să izbucnească la domiciliul celor trei surori ar fi în mod necesar un foc adevărat).

Ce-ar putea fi mai realist decât acesta? Întreaga poveste a celor trei surori s-ar derula sub ochii voștri, într-o ambianță plină de adevăruri prozaice și convingătoare. Nici absența celui de-al „patrulea perete” nu v-ar șoca sufletul, îndrăgostit de realitate cu orice preț. Ar fi chiar posibil să atingeți cu propriile mâini acest „al patrulea perete”! Ați constata că este veritabil, iar aceasta v-ar împăca definitiv spiritul. – „Fără minciuni teatrale! Fără decoruri!” Ultimul act ar avea loc într-o adevărată grădină (ceea ce ar fi în același timp convingător și foarte ușor de organizat). Plimbându-vă, ca un curios care încearcă să-și dea seama de ravagiile cauzate de foc pe mica proprietate, ar fi fost distractiv să aruncați o privire asupra tuturor lucrurilor, de a observa fără a fi văzut tot

¹⁴ În stilul trupei ducelui de Saxa-Meiningen, caracterizat de fidelitatea istorică a reconstituirii contextului punerii în scenă.

ce a putut să se întâmple în familia celor trei surori. În acest timp, un regiment ar defila cu acompaniament de alămuri (căci chiar în aceasta exigențele piesei s-ar regăsi realizate).

Nu este tocmai acesta idealul creației realiste? Atunci când, ca o perfectă seriozitate, am sugerat această idee unei doamne impozabile și în vârstă, m-a privit uimită și mi-a spus: „Dragul meu, ești nebun.” Și totuși, la un al doilea examen, a convenit cu mine că doamna X, contele K sau domnul J ar fi foarte interesați să vadă un asemenea spectacol. „Ei adoră tot ce este original și strălucitor”, mi-a spus. Da, în zilele noastre orice non-sens poate trece drept idee, și chiar drept idee „originală și strălucitoare”.

În timp ce Teatrul de Artă de la Moscova copia viața în toate detaliile cu un zel demn de un scop mai bun, actorul chinez, spirit simplu, reprezenta pe scena unui oraș din Manciuria caii unui mandarin bogat în felul următor: nimic (nici chiar cal în carton presat), nimic pe scena sărmanului său teatru. Cu toate acesta, prin gesturi și mișcări, el arăta că se plimbă însoțit de opt cai de curse. Mai mult, atenți la mimica sa magnifica, la măsurile sale, la grimase, spectatorii înțelegeau că unul din cai este o frumusețe rară, că altul nu era rău, dar avea obiceiul să muște, iar cel de-al treilea era învățat prost și dădea din picioarele din spate. Spectatorii înțelegeau că al patrulea cal era bolnav (nu era clar ce anume avea). Alți trei erau animale încă tinere, vesele, cu botul aburind. Ultimul cal era bătrân, este adevărat, dar îl iubea mai mult decât pe ceilalți. Îi înșela unul după altul, iar el însuși se urca pe ultimul, favoritul său. Apoi îi lega pe toți la intrarea casei stăpânului său, pentru a dispărea câteva secunde în casă și a-i anunța pe stăpân și pe invitații săi că pot merge la plimbare! Aș fi vrut să puteți auzi

unanimul *ab* care umplea, din entuziasm, teatrul, atunci când opt actori au apărut pe scenă pentru a încăleca caii de cursă imaginari și să plece în galop! Nu știu dacă Teatrul de Artă din Moscova a visat măcar vreodată asemenea manifestări entuziaste de aprobare admirativă.

Acest exemplu nu arată destul de clar ce vrea publicul atunci când se duce la teatru, ce așteaptă el de la teatru? Autorul dramatic, actorul, artistul scenograf, regizorul pot fi interesați de diverse experiențe tehnice, de noi tentative pentru a obține anumite rezultate, etc. Dar spectatorul, simplul spectator care și-a plătit locul și care, așezat în fotoliul său sau pe banchetă își îndreaptă toată atenția spre scenă, acesta nu solicită și nu vrea nimic decât „iluzia” teatrală. Îi este sete de bucuria pe care o răspândește „transfigurarea”.

Este interesant să notăm că convențiile teatrului chinezesc care uimesc oamenii secolului al XX-lea nu i-ar fi uimit atât de mult pe europenii secolului al XVI-lea, englezii de exemplu, căci teatrul lui Shakespeare era foarte asemănător celui de pe scena actorului chinez. Da, „caili chinezești” seamănă cailor lui Shakespeare. Citiți-vă pentru a vă convinge, pasajul următor din prologul la *Henric al V-lea*.

...Atunci și noi...Să vă-nmiim puterea închipuirii.

...

Pliniți cu gândul lipsurilor noastre

Și-n fiecare om văzând o mie

Oștiri închipuite plăzmuiți.

Când spun de cai, priviți-i cum si ,nseamnă

Copita mândră-n neavânul pământ.
Va trebui să-nveșmântați cu mintea
Pe regi în za, purtându-i ici și colo...

Iar Shakespeare glumind, cu o ironie și un umor fermecător,
despre sărăcia scenei sale și a echipamentului scenic:

Să-ncapă-ntr-un asemenea colet
Nemărginirea șesurilor Franței,
Iar într-un cerc de lemn să-nghesuim
Atâtea coifuri ce-ngrozeau văzduhul
la Azincourt? (trad. Ion Vinea)

Dar solidul nostru realist ar putea întreba de ce nu am pune
în scenă o piesă a cărui acțiune trebuie să se deruleze pe „nemărgi-
nitele șesuri ale Franței”. În alți termeni, de ce nu am împrumuta
decorurile vieții reale?

Asemenea tentative au fost făcute nu o singură dată: teatrul
„care are natura ca decor” nu este un lucru nou, dar nu a rezultat
niciodată decât din greșeli și din eșecuri „excentrice”. Nici n-ar
putea fi altfel, căci singurul lucru care ne impresionează la teatru
este „iluzia”, oricare i-ar fi sursa – jocul actorului, efectul unui
decor sau orice altceva. Și ce iluzie a transfigurării teatrale aş putea
obține într-o ambianță în care totul este materie solidă și reală, de
care încerc cu precizie să mă debarasez. O scenă de acest gen este
hărăzită să omoare jocul celui mai mare geniu dramatic, oricare
ar fi eforturile depuse pe înflăcărea imaginației, împiedicată de
elementul natural.

Totul este și *trebuie* să fie convențional în teatru! În mo-
mentul percepției teatrale există și trebuie să existe un fel de acord
tacit, un fel de *tacitus consensus* între spectator și actor în virtutea
cărui primul acceptă să adopte o anumită atitudine față de actor,
care încearcă la rândul său să rămână fidel acestei atitudini con-
simțite, cât mai bine posibil. Spectatorul își spune lui însuși: „Asta
este o bucată de pânză, dar o voi lua drept cer”. Dacă nu reușește
să ajungă la aceasta, este greșeala artistului care a făcut decoruri-
le, greșeala actorului care trădează prin apatia privirii o atitudine
sceptică față de acest „cer” sau a spectatorului însuși, a cărui ima-
ginație nu este capabilă să ia această soluție drept un cer real.

Nu vă cunosc, domnule. Mergeți de exemplu pe malul mă-
rii. Când am să văd în costum de baie nu voi putea crede că sun-
teți un rege, cât de înalt ar fi tonul pe care adopta pentru a discuta
cu mine. Un nebun, un bețiv, un impostor stupid, mi-aș spune.
Dar dacă mă primiți încoronat cu o coroană de carton bine de-
cupată, dacă sunteți înconjurat de „nobili” tăcuți, de curtezani
respectuoși, dacă percep în spatele dumneavoastră un tron din
carton presat, dacă aveți pe umeri o mantie regală (faptul că ar fi
dintr-o țesătură buretoasă și nu din hermină nu m-ar șoca deloc)
voi avea formată o clară și convingătoare concepție de majestate,
de putere regală. Poate chiar mă voi cutremura de teamă câteva
clipe (desigur doar pentru propria plăcere). Același lucru se aplică
decorurilor, care sunt „costumele” locului acțiunii.

Dați un punct de pornire fanteziei mele, puneți-o la lucru și
ea îmi va furniza tot ceea ce vreau să văd în cea mai îndatoritoare
manieră. Dacă dimpotrivă îmi arătați, îmi aduceți pe scenă *tot* ce
văd zilnic, ce va mai face sărmana mea fantezie, derutată de bana-

litatea acelor lucruri? Va alunga acesta teatru non-teatral, așa cum a gonit teatrul vieții non-teatrale?

Nu naturalismul, ci *calitatea convingătoare* a lucrurilor văzute pe scenă, dă naștere iluziilor teatrale. Deci nu subiectul el însuși trebuie montat la teatru, ci o *imagine* a subiectului, nu acțiunea ea însăși ci *reprezentarea acțiunii*.

„Ar fi pur și simplu ridicol” - spune E. T. A. Hoffman¹⁵ în *Crudele suferințe ale unui regizor*¹⁶, „dacă spectatorul ar aștepta să fie convins de realitatea decorurilor care îi sunt arătate fără a ajuta cu propria-i imaginație pe creatorii piesei. Pentru a crede că toate aceste castele, acești arbori, aceste stânci desenate pe pânză și nenaturale în proporții sunt reale, trebuie să vrei să le vezi așa”. Teatrul este convențional de la A la Z. Și tocmai aceasta este sursa de bucurie divină pe care ne-o dă.

„Atunci și noi... cu puterea-nchipuirii... va trebui *să-nveșmântăm cu mintea*/ Pe regi în za, purtându-i ici și colo...”. *Cu mintea*, drag spectator! Dacă aflându-vă în teatru vă decideți să nu credeți deloc în aceste „trucuri”, în această realitate ireală suficientă sieși care ne este prezentată pe scenă, atunci chiar diamantele veritabile vi se vor părea false, vocile vor semăna cu scârțâitul fonografului, florile proaspete se vor transforma în imitații proaste de bazar provincial. Am surprins într-o zi, la teatru, critica unei bătrâne doamne cu un etern surâs sceptic pe buze. „Scuzați-mă, dar aceasta nu este câtuși de puțin natural” - observa pe tonul expertului de o indubitabilă competență. „Ați auzit vreodată în viața reală oameni care să urle așa?” În acest timp, după căderea

cortinei, actrița era întinsă aproape leșinată pe scenă; machiajul îi era literalmente spălat de lacrimi; mașiniștii ei înșiși, intrând să schimbe decorul au fost profund emoționați... Dacă dați atâta importanță naturalismului ați face mai bine să rămâneți acasă, să vă admirați noua sală de baie cu instalațiile sale moderne sau mai bine să mergeți să jucați golf sau și mai bine să alergați la un restaurant pentru a lua un prânz „real” și copios.

De la început până la sfârșit, teatrul este o minciună, o iluzie, o minciună premeditată, o iluzie aranjată dinainte. Cu toate acestea minciuna este atât de fermecătoare, iar iluzia atât de prestigioasă, încât dacă aceasta nu ar exista, lumea noastră nu ar mai merita să trăim în ea.

Nu este cu adevărat remarcabil că, cu cât ceea ce vedem pe scenă se îndepărtează de „natural”, cu atât mai „emoționant” devine, în sensul cel mai nobil al cuvântului. Melodramele nu mai sunt la modă (blestemată fie epoca noastră prostesc „intelectuală”), ceea ce nu împiedica altă dată oamenii, bărbați și femei, tineri și bătrâni, să găsească o plăcere în a vărsa lacrimi, cu ochii roșii sau ștergându-și nasul la vederea unui gest de eroism teatral „nenatural” sau „impresionați” de tirada patetică. Spectatorii erau în mod special impresionați - și aceasta este foarte caracteristic - în momentul în care, la sfârșitul dialogului, începea muzica. Ce ar putea fi mai absurd, din punct de vedere naturalist, decât aceste refrene executate de orchestră la un semn al maestrului, cu ocazia unei „scene sfâșietoare”. Spuneți ce vreți, dragii mei antagoniști, dar tocmai ceea ce era „ne-natural” impresiona atât de viu pe amatorii de melodrame. Iar aceasta se aplică la fel de bine operetei. Puteți să vă imaginați, de exemplu, ceva mai mișcător și mai su-

¹⁵ E. T. A. Hoffman (1776-1822), important autor romantic (n.tr.)

¹⁶ *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (1818) (n.tr.)

blim decât această scenă din *La Périhole* în care Piccolo citește scrisoarea, în timp ce vocea viorilor se insinuează cu o tandrețe grațioasă:

Tu dois bien comprendre toi-même
Que cela ne saurait durer - durer
Et qu'il vaut mieux, Dieu, que je t'aime!
Et qu'il vaut mieux nous séparer...
(Trebuie să înțelegi bine chiar tu
Că acestea nu vor dura - dura
Și este preferabil, Doamne, să te iubesc
Și este preferabil să ne despărțim...)

Când aud așa ceva, eu simt că devin un alt om! Este ca și cum sufletul meu, brusc, ar fi scăpat de tot răul!

Teatrul - ce lucru minunat! Teatrul schimbă complet logica, succesiunea emoțiilor noastre, răstoarnă legea cauzelor și a efectelor care stăpânește obișnuit gândurile noastre. Teatrul își are *propriile adevăruri* care nu au nimic de a face cu adevărurile cotidiene ale „realității” noastre.

Din punctul de vedere al vieții, totul, în teatru, este absurd: „al patrulea perete” lipsește, lumina vine de la rampă, ca și cum ar țâșni din pământ, umbrele nefiind normale; actorii vorbesc cu o voce artificial de puternică, întrerupându-se, trecându-și unul altuia cuvântul într-o ordine strictă și convenită în prealabil; mai rău, recită adesea lungi monoloage (ce nebun s-ar comporta așa în viața reală?), expectorând versuri redundante, rime, metafore înflăcărare. În timp ce castelele de pânză tremură în curentul de aer, iar arborii lipsiți de grosime răsar direct din parchet fără a fi măcar „camuflate”. Și totuși noi credem în această „realitate”. Ești

prins de aceste „adevăruri” care se potrivesc cu orchestra și falsele suferințe sau falsele bucurii reprezentate pe scenă.

Când privești la microscop minusculele celule ale corpului nostru, microbii, bacteriile, infuzorii, te îndoiești adesea de realitatea lor. Altfel spus, spiritul știe bine că există și sunt reali, dar... dar defectul acestei realități dure și reci este că nu ne poate impresiona sentimentele. Dimpotrivă, la teatru, unde totul este fals de la început până la sfârșit, nu te poți împiedica să crezi; spiritul știe perfect că toate lucrurile văzute pe scenă sunt ireale, dar inima bate mai tare; se suferă, buzele sunt mușcate pentru a nu vărsa lacrimi sau se râde nebunește. Sentimentele sunt tulburate. Aici, la teatru, realitatea este mai seducătoare, mai afirmativă, dă dovadă de mai multă eficacitate și talent decât în realitate. Unde nu există talent nu există teatru. Fără talent nu există decât parodie lipsită de gust, cu grimase și gesturi prostești. Când există talent, nimic decât un pic de talent, spectatorul crede în orice non sens. Chiar mai mult, va crede cu atât mai voluntar cu cât va refuza să creadă într-un fapt din lumea realităților stupide și teribila lume în care totul pare să conspire în scopul de a ne înșela, de a ne duce la disperare și de a ne tortura, în care totul este atât de agresiv și dezgolit de sens, încât privind sicriul iubitei ai fi tentat mai degraba să muști și să te bați decât să plângi.

Cred, atunci când sunt la teatru, în imortalitatea sufletului omenesc, în timp ce în viața reală nu fac decât compromisul de a crede. *Boundless is the power of theatrical illusion*, nelimitată este forța iluziei teatrale, căci nelimitată este voința de a crea realități imaginare. Nu aveți de făcut altceva decât să mă puneți pe șinele pe care vreți să merg, iar expresul meu Realitate - Imaginație mă

va duce peste tot, nu importă în ce țară, în Marte sau Venus și chiar în Infern. Iar când voi fi acolo, loviți-mă, turnați-mi plumb topit pe gât, legați-mă pe roata de tortură - am să fiu recunoscător, îmi voi plăti fericit biletul de călătorie. Voi crede tot. Voi crede că există infern, că este populat de diavoli, că primesc într-adevăr o lecție teribilă de la niște călăi nemiloși, da, realmente nemi-loși. Doar, vă rog, nu uitați reflectorul roșu (este un punct foarte important), veghiați ca diavolul să fie costumat cât mai terifiant cu putință, decorurile să fie de primăvară, căci munții, falezile infernului, focurile bengale, nu uitați că toate acestea depind de dumneavoastră. În plus, replica actorului care mă va introduce în Infern: *Iată-l pe ticălos! Aruncați-l în negul aprins pentru a-l pedepsi de a fi ambiționat să fie bun cu ceilalți!* ar trebui pronunțată dintr-o singură respirație, fără a se îneca și mai ales fără a izbucni în râs. Asupra acestui punct îmi permit să insist categoric: am nevoie de acestea pentru a mă bucura din plin de suferința mea pentru idee. Aș vrea chiar să fac absolut figură de erou.

Nelimitată este forța iluziei teatrale! Savurați numai aceste silabe: „te-a-tral”. Nu este nevoie la teatru, de iluzii ale „vieții reale”, căci teatrul nu este decât o panoramă. Imediat ce teatrul împrumută vieții atributele sale, fără a le supune unei transformări necesare, ceea ce rezultă este o greșală deplorabilă. Totul la teatru este convențional: spuneți doar *nu există al patrulea perete pe scenă* și veți admite prin aceasta chiar că totul trebuie arătat sub o lumină particulară, cea a *teatralității*.

Poate problema reală a scenei este de a da ceva cât mai îndepărtat posibil de învechita și plictisitoare realitate, dar acest ceva „ne-natural” trebuie să fie persuasiv, plin de adevăr, plin de

un nou adevăr triumfător și care nu are nimic de-a face cu ceea ce numim „adevăr” în spatele unei teighele de farmacie, într-o bancă sau într-un birou de avocat.

Lectorul înțelege acum ce „școală” teatrală sau tendință apăr. Când aud spunându-se că teatrul trebuie să fie un templu, o școală, o tribună, o catedră sau o oglindă, răspund: „Nu. Teatrul nu trebuie să fie nimic altceva decât teatru”. (Îmi cer scuze pentru această indispensabilă tautologie). Teatrul trebuie să fie, înainte de orice, teatru, deci un tot suficient prin el însuși, sintetizând la nevoie toate artele, obligându-le să servească propriile scopuri și creând propriile valori spirituale, valori care ne sunt prețioase nu pentru că servesc o idee sau alta, ilustrează o doctrină morală sau alta, ci pentru că sunt *teatrale*. Există „frumusețe pentru frumusețe”, „artă pentru artă”. Există deasemeni „teatru pentru teatru”.

Realismul pur și *simbolismul pur* sunt inconciliabile cu adevărata natură a teatrului: primul pentru că vizează o inutilă „dublă” a vieții (ceea ce nu înseamnă a servi arta ci a o ucide), cel de-al doilea pentru că este esențialmente ostil plăcerii directe și sincere a percepției vizuale. Profesând principiul teatralității idealizate, propovăduiesc realismul convențional sau realismul scenic, altfel spus libera creație imaginativă a reprezentării scenice, comandând credința spiritului receptiv al spectacolului.

Se subînțelege că actorii buni joacă întotdeauna pe scenă într-o manieră convențională. Spiritul lor poate fi otrăvit de „teorii”, ei pot încerca să se convingă să joace cât de natural posibil, dar cu toate acestea rămâne faptul că instinctiv, prin forța intuitivă a talentului, ei plătesc tribut salvatoarei convenții scenice. Îmi amintesc, de exemplu, felul în care Teatrul Imperial Alexandrinski

a creat în 1906 piesa mea "Stieplik și Manyuroška". Rolurile principale erau jucate de doi excelenți comedieni din vechea școală realistă, dl. P. M. Medvedev și dna. V. V. Strelskaya. Ce poate fi mai simplu, ar putea părea, pentru doi bătrâni actori (căci erau bătrâni la acea dată), decât să personifice într-o manieră naturalistă un erou și o eroină care în piesă erau tot bătrâni, aparțineau aceluiași mediu social ca și actorii mei și ocupau în viață poziții similare? Cu toate acestea, ce varietate de convenții a fost pusă în joc în timpul reprezentației! Cu un "natural" studiat cu delicatețe evitau să întoarcă spatele publicului în timpul dialogului; când se aflau în fundul scenei vocile le rezonau puternic în timp ce în apropierea rampei știau să dea adevărata măsură a dulceței și tandreței. Fiecare moment de tăcere avea valoarea unei "pauze" patetice, comică sau tragică după caz și fiecare explozie de sentiment era marcată de o lansare rapidă, dar clară, a unei faze semnificative. Într-un cuvânt au jucat excelent, minunat, adorabil - viață lungă adevăratelor talente! - dar să spui că jocul lor a fost un ideal de "naturaletă" în sensul cotidian al cuvântului ar fi departe de a fi conform cu realitatea.

Dacă teatralitatea este instinctiv practică de mulți oameni, ea nu a fost câtuși de puțin promovată înaintea mea ca teorie dezvoltată într-un fel clar și consistent. Dimpotrivă, chiar după începutul secolului nostru, ea a fost ironizată, criticată, blestemată ca păcat mortal și de neiertat - spre marea pierdere a teatrului contemporan.

În Rusia ea fost atacată fără încetare și în toate felurile de ideologii Teatrului de Artă de la Moscova. Stanislavski, în 1911, declara că "teatralitatea este răul cu care ne vom putea împăca".

Fapt încă și mai caracteristic, un reformator al scenei atât de radical și îndrăzneț ca Meyerhold nu a dat nicio atenție teatralității și a crezut mult timp că "noul teatru trebuie să fie rezultatul literaturii". Meyerhold și-a schimbat mai târziu ideea și a început să exalte teatralitatea doar *după* ce am publicat *Apologia teatralității*.

În Europa Occidentală, mai mult decât în Rusia, teatralitatea se afla într-o stare pe care o putem numi disperată. Nu numai "bătrânii" teatrului european nu voiau să audă măcar vorbindu-se, dar chiar marele Gordon Craig o condamna, - mai mult de o dată - în expozeurile care anunțau naiva sa credință în originile pur "estetice" ale teatrului.

Situația teatrală părea, e drept, un pic diferită în Germania. Max Reinhardt a cărui glorie n-a încetat să crească de la sfârșitul secolului al XIX-lea, era în teorie cel puțin, partizan al principiului teatralității. Dar numai în teorie. El împrumuta concepția sa despre teatralitate lui Georg Fuchs, care nu s-a îngrijit prea mult să explice ce-i convine să înțeleagă prin "teatral". Atât cât s-ar putea înțelege, Georg Fuchs înțelegea prin aceasta, simplu, o perfecțiune "estică" sau "artistică". De unde și numele *Teatru de Artă* pe care-l purta teatrul înființat din inițiativa sa la München.

"Se înțelege de la sine că noi nu am atins nivelul incomparabilelor producții ale *Teatrului de Artă* de la Moscova", declară Fuchs în prefața ediției ruse din *Die Revolution de Theaters*, apărută în 1920. Iar aceasta este cert caracteristic, căci doar în glumă se poate vorbi de teatralitate la Teatrul de Artă din Moscova.

Nu, ideile lui Fuchs și Reinhardt au prea puțin de a face cu ceea ce numesc teatralitate. În plus, publicarea *Apologiei teatralității* preceda cu câteva luni, în 1908, apariția operei menționate a

lui Fuchs: din punct de vedere pur formal, prioritatea și proprietatea ideii, ca autor, îmi aparțin.

Tempora mutandur! Desigur, principiile pe care le apărăm acum 15 ani repuntează azi o indiscutabilă victorie, în Europa Occidentală și în Rusia.

Este suficient să spunem că Teatrul de Artă din Moscova el însuși se înclină în fața a ceea ce blestema înainte: ultima punere în scenă a *Revizorului* lui Gogol s-a bazat pe doctrina mea asupra teatralității. (Ar trebui notat aici, în trecere, că *Oglinda deformantă*, un celebru teatru comic din Petrogradul dinaintea Revoluției, reprezenta după trei ani parodia mea bufă care se numea tot *Revizorul* și care ridiculiza punerea în scenă ultranaturalistă a faimoasei piese a lui Gogol pe scena Teatrului de Artă de la Moscova. Pe de altă parte, studiourile Teatrului de Artă de la Moscova, adică filialele sale autonome, au adoptat și ele, gradual teoria mea. Noii directori radicali ai teatrului rus de după Revoluție îmi datorează în mod cert mult. Ale cui sunt cuvintele pe care le repetă celebrul și talentatul A. Tairov, cel care promovează, după mine, ”teatralizarea teatrului”?)

Desigur, fericitul și luminosul principiu al teatralității câștigă importante victorii.

CAPITOLUL II

O lecție pentru profesioniști

Cât de sugestivă și de expresivă este figura unui actor profesionist venit „să onoreze cu prezența sa” reprezentația dată de o trupă de amatori! Surâsul său încurajator și condescendent, privirea sa melancolică și blazată, totul în el pare să spună : „De ce nu s-ar amuza copiii? La urma urmei este natural. Care este prostul care ar refuza să se lase admirat, fie și pe o scenă familială? Desigur, arta este un lucru sacru, dar vă rog, nu vă scuzați, nu mă deranjează nimic, absolut nimic. Sunt un spirit destul de larg pentru a vă ierta acest mic sacrilegiu. Spuneți că vreți *să vă încercați forțele?* Bun, bun! Cunoașteți proverbul? *Amatori – Sabotori.....* Sărmanii oameni, cum tremură; ce trac! Înțelegeți acum că a fi actor nu este totuna cu a fi agent de schimb sau agent de asigurări, etc, etc...”

Când la antract actorul este asaltat de acești „sabotori” care îi solicită palpitând critica sa luminată, el este, desigur, magnanim. Cătuși de puțin sincer, dar modest: „Bravo! Perfect! Atâta doar că, de ce ați ales această piesă? Nu e deloc o piesă ușoară! Á propos, dacă îmi permiteți o remarcă amicală: vorbiți un pic mai tare și nu arătați că vă este teamă. Desigur, asta nu înseamnă nimic. În ansamblu este perfect. Îmi imaginez cât ați repetat, sărmani copii!”

Niciodată fața unui profesionist nu strălucește de satisfacție de sine, de mândrie, ca atunci când asistă la un spectacol de amatori. Doar atunci își dă el seama în întregime de infinitele dificultăți ale „artei divine” pe care o practică cu o atât de „majestoașă ușurință”: „Aici vocea trebuie să fie metalică, monologul acesta trebuie început încet, domol, pentru a putea atinge accentele tra-

gice din final – ac – cen – te tra – gi – ce, mă înțelegeți? Și asta! Ah! Bădăranul! De ce nu apasă pe pedală? Repede, mai repede, și mai repede! Asta trebuie să explodeze, ca un foc de artificii! De ce nu vine la rampă? Simt că va rata finalul – și ce final! Oricum, n-am să-l blamez pentru asta...lipsa de experiență, ce să-i faci, lipsa de experiență...”

Lipsa de experiență! Ar trebui să ne gândim la acea „experiență” pe care Dostoievski a dat-o în „Amintiri din casa morților” unde descrie o reprezentare dată în Siberia, în închisoarea lor, de către criminali: „Într-adevăr a fost minunat. Văzând acești actori improvizați nu te puteai împiedica să gândești: ce forțe, ce talente remarcabile se pierd, se irosesc în mizerie, în obscuritate!” În acest timp, alături de amatori Dostoievski vede și un *actor experimentat*. „Unul din roluri, povestește el mai departe, era jucat de un băiat care a asistat probabil în viața sa la spectacole date prin teatrele noastre de provincie sau era un familiar al teatrelor noastre de societate. Îi privea în mod vizibil pe toți tovarășii săi ca pe niște ignoranți, neștiind nici măcar cum se merge pe scenă. În consecință mergea așa cum mergeau odinioară – sau se presupune că mergeau – eroii pseudo-clasici : după ce a făcut un pas mare s-a oprit un moment, lăsându-se pe spate și privind împrejur cu o mândrie afectată, apoi încă un pas și totul reîncepea...”

Păstrez amintirea a mii de actori cu care am avut ocazia să lucrez și pe care am avut ocazia să-i observ... Și ce sentiment straniu! Toți se confundă în spiritul meu într-o singură figură tipică, o imagine caracteristică: un automat, mașină impersonală, fără suflet, condusă de o mână invizibilă. Merge, face grimase, surâde, devine „grațios”, „teribil”, „patetic”, „entuziast”. O mașină de

„personificat”. Roțile scârțâie, motorul duduie, vaporii suflă și...și spectatorul mirat le primește pe toate, îmbătându-se cu „produse teatrale”. Produse verificate, examinate, triate. Piese defecte sunt aruncate peste bord, cele satisfăcătoare sunt vândute pe bani. Măine vom afla din nou din ziare care mărfuri sunt vândute pe bani. Măine vom afla din nou din ziare care mărfuri sunt cele mai bune și cele mai cerute, care sunt falsificate și care sunt cu totul nedemne de atenția cumpărătorului.

Vă rog să mă înțelegeți bine. Admir talentul (și știți cât sunt de entuziast), tehnica este un lucru de mare valoare (nu mă faceți să repet aceste adevăruri banale) dar cu toate acestea susțin că jocul chiar al celui mai talentat profesionist comportă uneori un prost gust penibil, un descurajant *în seara asta ca și aseară*, o invariabilă interpretare a unui rol sau a altuia, gesturi de efect înaintea căderii cortinei.

De aceea cred că îmi pot permite să sper că acei care iubesc câmpul înflorit, departe de serele pretențioase și de grijile cotidiene ale unui grădinar antrenat științific, că aceia care savurează cu delicii o cină bună și naivă gătită de o tânără gazdă (iat-o cum roșește, atât de fermecătoare, la gândul că tocana ei simplă nu ar putea fi comparată cu bucătăria – franceză – a unui restaurant foarte scump!), că aceia care mai pot fi amețiți de mângâierile unei tinere inocente, în ciuda faptului că aceste mângâieri sunt ridicol de naive în comparație cu rafinatele șmecherii ale unei „preotese a lui Venus” profesioniste, toți aceștia și alții încă îmi permit să sper că vor participa la bucuria care îmi umple inima atunci când asist la un spectacol bun dat de amatori modești.

Desigur nu sunt singurul care simte astfel. Confesiuni simi-

lare pot fi făcute de „adevărați” comedieni (să credeți, da, comedieni „adevărați”), din aceia cel puțin pe care luminile rampei nu le-au întunecat complet „ochii auguști”. Voi cita, ca exemplu pe Lorence, un actor profesionist rus care, în a sa *Psihologie a vieții teatrale* a constatat printre altele că o piesă jucată pe scenă de un anumit teatru nu a obținut, și pe merit, nici un succes, în timp ce aceeași piesă, reprezentată de un teatru de amatori, a apărut încântătoare: „Admit, adaugă el, că o actriță neprofesionistă poate fi mai bună decât una profesionistă, căci ce înseamnă, în realitate, neprofesionist? Unor tinere fete niște școli de teatru le dau diplome.

Să nu uităm pentru moment nenumăratele anecdote: amatorul neexperimentat care își lasă mustățile lipite pe obrazul eroinei pe care a îmbrășis-o, comicul care s-a îmbătat de-a binelea, sufleurul care, pierzând șirul, derutează actorii, dl X care îi „repe-tă” cu zel d-șoarei Y că trebuie evitat scandalul prin căsătorie etc. În loc de a continua cu astfel de „istorioare”, să ne amintim mai multe fapte din istoria teatrului rus, susceptibile de a dovedi că „amatorii” merită mai mult decât ironii imbecile și sarcasme.

Cine a fost fondatorul teatrului în Rusia? Un amator, un anume Theodor Volkov, ginerele unui negustor din Iaroslavl. Acest om „s-a exersat din cea mai fragedă tinerețe alături de câțiva mici funcționari din oraș în arta reprezentărilor teatrale”. Când Ignatiev, un demnitar de la Sankt Petersburg ajungea în acest oraș în 1751 găsea aici un adevărat teatru pe care Volkov îl organizase și echipase perfect. Știrea a ajuns în capitală, iar Volkov, frații săi și mulți dintre asistenți au fost chemați să apară în fața împărătesei Elisabeta care i-a admis la Școala Tinerilor Nobili „pentru a-și

putea lumina spiritul prin știință”. Câțiva ani mai târziu, în 1756, prin ucazul împărătesei se înființa teatrul rusesc.

Faptul că în zorii teatrului rus amatorii nobili jucau mai bine (adică de o manieră mai rafinată, mai aristocratică) decât profesioniștii mercenari poate fi dedus din diverse documente și mai ales dintr-o scrisoare binecunoscută a Ecaterinei către Voltaire: ”A ajuns probabil la cunoștința dumneavoastră, scria împărăteasa în 1772, că în castelul construit pentru trei sute de călugărițe, sunt astăzi instruite 500 de tinere fete¹⁷.... Este al doilea an de când, din ordinul meu, joacă diverse comedii și tragedii. *Ele își joacă rolurile mai bine decât o fac actorii profesioniști...*”

Nu putem ști cu totală certitudine ce înțelegea împărăteasa prin „mai bine”, căci teatrul era dominat în acea epocă de școala pseudo-clasică, total diferită de ceea ce vedem în zilele noastre pe scenă: actorii își schimbau artificial vocea, recurgeau la o declamație exagerată grosier, pronunțau cu fața spre spectatori frazele importante în loc de a se adresa partenerilor, fugeau spre rampă pentru a pronunța un cuvânt semnificativ sau o remarcă, ieșeau din scenă cu brațele ridicate în aer, etc, etc.

Tradițiile pseudo-clasice au fost învinse și înlocuite pe scena rusă tot datorită unui amator. Această „revoluție” care a avut loc la mijlocul secolului al XIX-lea este în mod obișnuit legată de numele marelui M. S. Șepkin deja menționat și a avut ca adevărat autor pe prințul P. V. Meșerski, moșier bogat din provincia Kursk¹⁸. Când Șepkin a văzut pe o scenă privată, jocul prințu-

¹⁷ Aluzie la Institutul Smolnii

¹⁸ Precum numeroase personaje ale clasei sale, prințul avea un „teatru

lui, a decis să abandoneze „trucurile” pseudo- clasice și să adopte principiile comedianului aristocrat. Iată un pasaj din *Memoriile* sale: „Am crezut că visez, totul se începoșă în mintea mea; prințul nu știe cum se vorbește pe scenă, îmi spuneam: se exprimă prea simplu, fără nicio afectare! Dar un moment mai târziu am înțeles că tocmai aceasta mă fascina în jocul său. Părea că într-adevăr trăiește în scenă...Eram profund nemulțumit de mine însumi; cât de stupid eram să critic această minunată simplitate, această absență totală a afectării! Îmi spuneam în mine: imediat ce mă voi întoarce, îmi voi uimi camarazii. Sărmanii nici nu au visat un joc atât de simplu și de minunat...Mare mi-a fost totuși mirarea atunci când am încercat pentru prima oară să vorbesc pe scenă în această manieră neafectată. Am înțeles că niciodată nu voi ajunge acolo. Îmi aminteam felul în care vorbea prințul și mă forțam să îl imit, dar simțeam că totul era lipsit de puterea de a convinge, deși uzasem de toate intonațiile mele. Eram tot afectat. Nu puteam înțelege că, pentru a părea natural, trebuia să recurg la propria mea voce și să o adaptez la propriile sentimente fără a imita vocea și sentimentele prințului. O ocazie fericită, ceva mai târziu, m-a făcut să realizez ce doream și de atunci am aderat la acest sistem cu încredere, în ciuda vechilor mele obișnuite scenice care au continuat mult timp să-mi îngreuneze eforturile.”

Să ne fie permis să notăm aici că „Școala lui Șepkin” este, din mai multe motive, un *terminus technicus* eronat. El este utilizat în literatura teatrală rusă pentru a defini tradiția realismului pe scenă, dar, după cum cititorul a înțeles din pasajul citat, „Școala prințului Meșerski” ar fi mult mai potrivit. Trebuie să adăugăm, casnic, în care jucau actori-șerbi

iar aceasta este în onoarea lui Șepkin, că admitea cu perfectă sinceritate că „metoda sa” nu-i aparținea în realitate: „Tot ce am învățat în arta teatrului, scrie el în *Memorii*, îi datorez prințului Meșerski. El a fost primul care m-a făcut să înțeleg ce este adevărata artă a teatrului și cum trebuie servită.”

Trebuie să admitem, conferind cuvântului „amator” o semnificație mai liberală, că toate teatrele noastre provinciale, din care au ieșit atâtea serii de „vedete” erau organizate datorită amatorilor influenți care își aduceau în scenă actorii șerbi. Nu există o singură idee nouă, nu s-a întreprins nimic nou și original în teatrul rusesc care să nu fi deprins de inițiativa amatorilor luminați. Iată-l de exemplu pe F. F. Kokoșkin care, spre 1830, introducea în viața practică visul reformatorilor teatrului contemporan, organizând un „teatru în aer liber”. Fac aluzie aici la teatrul „Grădina Neskușni” de la Moscova „în care soarele la apus învăluia „decorul” în lumina sa dulce, prilejuind stranii și insolite spectacole”. Înainte de a-i convinge pe directorii teatrelor imperiale de a fonda această instituție originală, Kokoșkin și-a experimentat ideea pe proprietatea personală: „oamenii săi jucaseră pe o colină o tragedie greacă tradusă în rusă”. Kokoșkin merită a fi menționat nu numai ca inițiator al acestei experiențe teatrale, ci și ca un ardent amator de artă dramatică, patronând cu emoționantă simpatie pe toți actorii improvizați, pe toți entuziaștii scenei. Într-o scrisoare către prințul P. V. Volkonski (ex-ministru al curții) el scria: „Consider util să admitem la reprezentațiile teatrale pe toți cei care vizează să devină actori, oricărei clase sociale aparțin... Talentul și geniul se pot găsi și în cele mai joase clase. Iluminați prin știință, ei pot deveni veritabile stele ale scenei.”

Nu am intenția de a cita toate montările interesante și edificatoare realizate în Rusia de neprofesioniști. Teatrul rusesc, o repet, le datorează mult, iar lista acestor întreprinderi ar fi desigur lungă. Nu vreau să menționez decât câteva fapte. Să ne amintim că amatorii au fost cei care au jucat pentru prima oară, la sfârșitul secolului al XIX-lea, *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, al cărui renume este azi mondial, *Kovancina* de Mussorgski și alte opere; să adăugăm că tragediile istorice ale contelui Alexei Tolstoi, *Moartea lui Ivan cel Groaznic*, *Țarul Teodor* și *Țarul Boris* au fost deasemenea montate pentru prima oară de amatori (în casele prințului M. S. Volkonski, a contelui A. D. Șeremetev, etc.) sub supravegherea împăratului Alexandru al II-lea el însuși. În sfârșit, marele scriitor contele Lev Tolstoi și-a făcut debutul ca autor dramatic tot datorită unor comedieni improvizați - oameni de lume - căci în asemenea teatre private au fost jucate prima dată *Roadele învățăturii* sau *Puterea întunericii*.

Este interesant să notăm că la sfârșitul secolului al XIX-lea o epocă cu totul nouă a teatrului rus a fost inaugurată de celebrii noștri pictori care au început să ia parte activă, din punct de vedere artistic, la creațiile teatrale Iar aceasta o datorăm, încă o dată, neprofesioniștilor. Pentru teatrul privat al lui S. T. Momontov au desenat costume și decoruri un grup de pictori (și ce pictori! - Polienov, Vrubel, Vazneșov, Korovin etc.). În anii care au urmat, teatrele rusești se concureau nu numai în alegerea actorilor, ci și în aceea a artiștilor specializați în decorația teatrală.

Imediat după, iată o altă pagină, un capitol pe care un amator fanatic l-a adăugat istoriei teatrului rusesc. Vreau să vorbesc despre experiența teatrală făcută la „Clubul Vânătorilor” din Mos-

cova de un anume K. S. Alexeiev, cunoscut mai târziu în lumea întreagă sub numele de Stanislavski. În acest club și-a căutat viitorul părinte al *Teatrului de Artă din Moscova* noile căi de aplicare a teoriei realiste de la Meiningen, aici a realizat primele puneri în scenă novatoare, non- tradiționaliste din Shakespeare, Hauptmann, Strovski și a îndrăznit să creeze cu V.I. Nemirovici- Danckenko, un teatru realist...

Pentru a termina această notă necesar scurtă asupra amatorilor de artă teatrală din Rusia vreau să menționez *Teatrul Vechi* care a contribuit mult la succesul experiențelor teatrale de la începutul secolului al XX-lea. Această instituție, pe care am avut onoarea să o organizez și să-i fiu regizor își îndrepta eforturile spre „reconstrucția” vechilor opere dramatice pe scenele vechi, cu o punere în scenă „reconstruită” ea însăși în ambianța epocii. Au fost reînviaste astfel tragedii grecești, piese spaniole din secolul al XVII-lea etc. Lucram în același timp ca regizor la *Cercul Dramatic* al baroanei I. A. Budberg, care se distingea printr-o serie de experiențe dramatice edificatoare, simbolico- abstracte, imaginative etc. (Aici s-a jucat pentru prima oară *Candida* de Shaw).

Am lucrat în cursul carierei mele cu profesioniști și amatori și pot să vă asigur din proprie experiență că există o mare diferență între unii și ceilalți ca și între atitudinile lor față de opera dramatică și munca teatrală. Comparația, mi-e teamă că nu este întotdeauna în avantajul profesioniștilor.

Mai întâi de toate am fost întotdeauna frapat de diferența de metodă de lucru. Un amator (vorbesc despre un amator veritabil și nu de un boboc care nu vrea decât să rădă) este întotdeauna conștient de in experiența sa, este întotdeauna „nou”. Începe prin

urmare să-și studieze rolul cu un fel de foc sacru, cu zel, cu un sentiment foarte net al responsabilităților sale față de un public pe care îndrăznește să spere a-l „seduce”, „edifica” sau pur și simplu a-l amuza prin debutul său scenic. Fuge la bibliotecă pentru a căuta toate „documentele” imaginabile care ajută la înțelegerea rolului jucat. Pune la suflet cea mai mică părere a regizorului, repetă de sute de ori fiecare „paragraf dificil” și își știe rolul pe de rost cu mai multe zile înainte de repetiția generală. Seara premierei este pentru el seara inițierii, a realizării experienței, a încercării. Pentru acest „ceas sacru” a lucrat conștiincios și dezinteresat, a trecut prin purgatoriul suferințelor creatoare, etc. Acum se transformă „teatrul public” în „teatrul pentru sine”.

La ora actuală metoda de lucru a unui profesionist este esențial egoistă (există, desigur, excepții). Singurul lucru care îl interesează este să „creeze un rol” cu minimum de efort și maximum de succes, bineînțeles succes personal, căci prea puțin se gândește la succesul piesei, al teatrului, al ideii teatrale.

Cum vă puteți aștepta din partea lui să tremure din respect pentru „înalta misiune a artei” când el joacă zilnic același rol? El, vechiul client al „cabaretului din colț” își bate joc de ascetia posturilor și rugăciunilor din ajunul reprezentației.

Un amator ar muri decât să joace într-o piesă ce i se pare nedemnă; profesionistul apare cu aceeași mare plăcere într-o piesă proastă dacă rolul lui are „succesul asigurat”.

Un amator este în al șaptelea cer dacă simte că ansamblul e bun, căci înțelege că în artă ca și în natură o „rândunică nu face primăvară”. Un profesionist va juca cu idioți și chiar va prefera să joace cu idioți, mulțumit de a concentra asupra sa atenția „cunos-

cătorilor”.

Un amator nu este egoist, el lucrează pentru gloria operei, a realizării teatrale. De aceea, vine mai repede la repetiții și își cheltuiește fără economie energia. Un profesionist...dar cine va îndrăzni să vorbească serios de zelul unui profesionist altfel decât ca despre o amendă care-l amenință dacă lipsește de la o repetiție? „Teatrul pentru sine?” – ar spune cu un surâs. Cred că teatrul există în primul rând *pentru* cel care face bani din asta și *pentru* publicul care dă acești bani. Eu numesc „teatru pentru mine” teatrul de unde îmi încasez regulat onorariul și nu am să ascund că acesta ajunge uneori la...”

Desigur, la teatru ca peste tot, țin să repet, există excepții fericite. Regula generală însă este că profesioniștii...sunt profesioniști, altfel spus „plățiți-mă și voi munci”, mercenari și nu artiști.

Nu mai este nevoie să spun că este admis să vrei să-ți câștigi pâinea nu numai dacă ai talent, ci și dacă ai geniu! Nu despre aceasta vorbesc eu. Lucrul important este că a-ți câștiga pâinea implică inevitabil compromisuri, ceea ce arta nu admite.

Un actor conștiincios poate foarte bine înțelege că un an sau doi de studiu și concentrare nu-i vor putea dăuna, că un pic de istorie, de psihologie, de estetică, i-ar fi utile, că a-și pune spiritul la treabă nu este un lucru rău (este un mare non-sens să presupui că se poate învăța în zece minute dintr-o enciclopedie să porți costumul de războinic al unui erou norvegian. Dar neastâmpăratul de el e prea ocupat, n-are timp.

O sută șazece de ani de teatru rus sunt, cred, un exemplu edificator numele marilor amatori le eclipsează aproape absolut pe acelea ale profesioniștilor, rolul acestora în istoria teatrului rus

fiind aproape nesemnificativ.

Istoria și experiența mea profesională m-au învățat că creația noilor valori teatrale și reînnoirea formelor teatrale uitate nu au inamici mai mari decât comedienii profesioniști, cei care pot fi în același timp „interpreți strălucitori”, dar și slujbași ai Sfintei Rutine, inamica mortală a artei.

Dacă numele câtorva profesioniști nu au dispărut din cartea de istorie, aceasta se datorează doar faptului că oamenii nu au fost numai profesioniști, dar și „amatori de geniu”. Un element de amatorism luminat - iată ce lipsește prea adesea bunilor noștri profesioniști.

Uitarea completă, dacă nu blestemul istoriei amenință pe cei care nu caută decât să adune bani în templul destinat sacrificiilor.

Într-adevăr, este bine întotdeauna să gonim negustorii din Templu.

CAPITOLUL III

O scrisoare asupra teatrului public

(Extras din corespondența mea personală)

Dragă prietenă,

Adresându-vă expresia celei mai sincere gratitudini pentru biletul de teatru pe care mi l-ai trimis cu atâta gentileță, trebuie încă o dată să vă dezamăgesc, oricât de penibil mi-ar fi, confirmându-vă hotărârea mea, acum definitivă, de a nu mai merge la spectacol.

Îmi dau seama că rezistența mea vă frapează ca un lucru anormal, dacă nu pretențios și prostesc. Vă asigur că nu sunt nici candidat la sanatoriu, nici un snob dornic să „epateze pe burghez”, nici chiar un egoist care vă plătește cu ingraturitate fermecătoarea atenție.

Dacă aș fi fost ipocrit aș fi știut să disimulez această impolitețe, spunându-vă, de exemplu, că regret mult dar îndatoririle mele de regizor mă împiedică să vă întâlnesc la teatru. Din păcate nu sunt ipocrit. În plus, nici nu m-ați fi crezut. Mi-ați mărturisit singură recent cât ați fost de surprinsă atunci când, trecând pe la teatrul unde lucrez și întrebând de mine, răspunsul a fost: „După ce a condus personal producția piesei, d. Evreinov nu a mai apărut.” (Dragă prietenă, acesta este unul din primele puncte în contractul meu cu directorii; în primul moment explodează de indignare, apoi se calmează și cad de acord cu mine când le explic că nu aș putea niciodată să scriu „succese nebunești” ca *Revizorul* sau *Comedia fericirii* dacă nu aș avea cel puțin serile libere).

Refuzul meu va fi deci acompaniat de o motivație grijulie. Am desigur datoria de a vă explica cu sinceritate de ce sunt într-o atât de mare măsură inamicul teatrului.

Permiteți-mi deci să sper, dragă prietenă, că veți citi această scrisoare cu atenție și răbdare, în scopul de a mă înțelege și a mă ierta, căci *a înțelege totul înseamnă a ierta totul*. Nu e așa?

Simplu spus, nu am nicio plăcere în a merge la teatru - iată esențiala și unica justificare a conduitei mele absurde.

De ce? mă veți întreba.

Pentru mai multe motive, aş răspunde.

În primul rând toate teatrele, chiar și cele mai bune, încearcă să mă atragă, să mă seducă ca și cum aş fi un simplu, un semi-imbecil. Priviți aceste afișe, anunțuri, comunicate în care numele „vedetelor” este imprimat cu litere mari, interviurile acestea din jurnalele vulgare care pot impresiona tinerele modiste, dar de care eu personal am oroare. Priviți pe „entuziaștii critici” (ah! criticii dramatici!) și veți conveni că teatrele recurg la cele mai joase și reprobabile procedee pentru a atrage atenția. Această absență de scrupule, alăturată încrederii pe cât de naivă pe atât de impertinentă în simplitatea mea de spirit, îmi provoacă, natural, o puternică reacție antiteatrală. Nu-mi pierd vremea nici măcar pentru a alege cuvintele susceptibile să exprime disprețul meu față de un astfel de teatru; îl ignor pur și simplu. Înțelegeți acum, dragă prietenă, că în loc să-mi reproșezi „excentricitățile”, ar trebui dimpotrivă, să lauzi, o *mania contradictiones* atât de veritabil aristocratică, dovadă de bun gust și bună educație?

Le-aș ierta voluntar aceste metode nerușinate de auto-propagandă dacă ar încerca cel puțin (chiar dacă aceasta ar fi dificil pen-

tru ei) să-mi placă „mie”, „doar mie”, să satisfacă preferințele mele (atâta cât este posibil, desigur). Dar acești indivizi nu au ei oare impertinența să mă invite *pe mine* să vin în teatrul lor, cu o trupă de animale mai mult sau mai puțin variate? „Lăsați-mă în pace! Vezi-ți de drum!” Nu credeți că acestea sunt singurele răspunsuri pe care le-aș putea da? Refuz să fiu invitat în acest fel grosier. Protestez împotriva acestei invitații vulgare, contrară mândriei mele aristocratice.

Vă și văd dând din cap: „mândria este un viciu, etc”. Bun, iartă-mă, dragă și severă prietenă, nu te voi mai nemulțumi. Să presupunem că m-am instalat în fotoliu. Ce mi se va oferi? Nimic altceva decât esteticile, eticile și „eroticile” pe care le oferă tuturor *mulțimilor*. Căci aceste mulțimi le sunt suveran absolut, iar flatarea servilă a gusturilor vulgare, principala rațiune de a fi. Cum ar putea exista un teatru fără a se sprijini pe mulțimi? Industria teatrului nu poate avea alt suport.

Nu este altceva decât o industrie, iar teatrul, inevitabil, este o uzină și un butic. Nimic altceva decât articole ieftine care sunt în același timp articole cu vânzare bună. Ar fi inutil să cauți aici modestele capodopere, inamice ale ostentației, apreciate exclusiv de amatorii veritabili. Un butic - și mai ales un butic de cinci sau zece parale - nu este câtuși de puțin făcut pentru astfel de amatori. Acești oameni, capricioși și obositori, formează un procent atât de puțin semnificativ din populația totală a orașului că nu ar putea acoperi și aceasta cu greu, decât eventual cheltuielile cu electricitatea.

Nu, draga mea, nu respir ușor în asemenea locuri; dă-mi voie să plec. Parcă te aud: „Hai, dragul meu, un pic de umilință,

o oră de plictis nu te va uide...” Dar am o replică: „Ceea ce este grav, vezi, este că teatrul acesta nu numai că mă plictisește, dar îmi face și rău. Acești oameni care încearcă să impresioneze mulțimile mă confundă cu ele. (*Amatorii cei mai rafinați vor fi satisfăcuți*). Ei se adresează „tuturor”. Eu sunt un invitat și trebuie să iau parte, cu un surâs politicos, la aceste „distracții”. Înțelegeți ce poate însemna aceasta uneori? Nu-mi plac decât prăjiturile „de casă”, iar acești oameni încearcă să mă îndoape cu conserve de cea mea joasă calitate, amestec de glicerină și zaharină mirosind a parfumerie proastă. „*Nu vă place? Noi credeam că e magnific!*” Iar eu mă simt obligat să tac chitic.

Îmi permiteți, dragă prietenă, o comparație și mai impertinentă? Teatrul pe care îl iubiți mă face să mă gândesc la un loc de faimă proastă (te rog să mă ierți). Este un stabiliment mai degrabă sinsitru decât vesel, în care se fac eforturi, cum am mai spus deja, pentru a satisface pe toți oamenii și toate gusturile imaginabile, exceptându-i pe adevărații cunoscători, atât de plicticoși. Singura diferență este că la teatru se prostituează sufletul, nu corpul: sufletul actorului se dă nu importă cărei brute care și-a plătit locul. Mai mult, el trebuie să se dăruiască pe culmile celei mai înalte tensiuni artistice, într-un orgasm realmente spiritual. Există ceva mai hidos? să mergem însă mai departe. Nici corpul nu este menajat. Într-adevăr, ce sunt aceste actrițe semi- nude și toate aceste atitudini impudice dacă nu „alegeți, domnule” dintr-un anume loc? Și ce spuneți despre acest tenor îngâmfat, cu mușchii puși excepțional în valoare de un maieu colant și al cărui facies fardat atrage sexul slab. Și această mișcare generală a corpului, în ritmul sugestiv al muzicii, spuneți la ce vă fac să vă gândiți? Mai întâi fii

sinceră și spune-mi dacă toate acestea nu sunt de o mare imoralitate. Sărmana mea prietenă, cât trebuie să sufere dulcea ta ipocrizie în aceste Case Tellier! Ceea ce este cel mai remarcabil, este faptul că oamenii care nu intră în locuri rău famate decât făcând fețe de hoți, trăgând cu coada ochiului și vorbind timid, vin la teatru ca niște eroi! Admitem fără rușine că suntem abonați la un astfel de teatru, că suntem obișnuiți ai Operei, etc. Nu e teribil? Toate acestea, draga mea, depășesc facultățile mele critice. Imi refuz să încerc a înțelege. Să înțeleg mai ales de ce, cu obstinație, insiști să nu vrei să numești lucrurile pe adevăratul lor nume.

V-am ofensat, vă simt gata să-mi scoateți toată seria de vocale solemne consacrate apărării teatrului: „Estetică”, „Templu”, „Artă sacră”, etc. – iată lucrurile pe care le voi auzi. Bine, draga mea. Îmi cer scuze, voi admite că n-aveam dreptate și retrag comparația. Dar adaug totodată că dispun, împotriva teatrului vostru și de alte argumente.

În primul rând, persoanele care, ca și mine nu se pot împiedica, oriunde s-ar afla, să „judece”, sunt torturate la teatru de eforturile disperate pe care trebuie să le facă pentru a ajunge să „refuleze” ideile amare provocate de spectacol. „Ori sunt ramolit, ori afirm că sunt capabil să joc acest rol infinit mai bine decât imbecilul ăsta! Care e idiotul de regizor care nu a înțeles că, pe tot parcursul actului, scena trebuia scăldată în lumină albastră blândă?” Și așa mai departe. Ceea ce se întâmplă încă și mai des, ceea ce este cel mai torturant, este că, adeseori, piesa însăși vă displace și vă șochează. „Ce replică stupidă!” Credeți-mă, asemenea lucruri sunt atât de agasante în cele din urmă ca o criză de sughiț în pragul unui discurs solemn.

Știu că îmi vei spune: „Ești prea dificil”. Și poate ai dreptate. Dar dacă așa stau lucrurile, este un motiv în plus pentru mine să evit teatrele publice.

Și apoi, spune-mi dragă prietenă, ce e de făcut (și asta este, fără îndoială, superlativul impertinenței și al ambiției) atunci când te simți mai savant și mai înțelept decât un autor oarecare, fie el Shakespeare? Debarasați-vă de acest orgoliu stupid, ce ziceți? Ușor de zis, greu de făcut...S-ar putea totuși, în ciuda celor spuse, să aveți dreptate. Atunci spune-mi, cine va garanta imposibilului tău prieten că va fi satisfăcut de maniera în care îi vor fi prezentate pe scenă tragediile lui Shakespeare? Cine va răspunde de sacrilegiul atentat la memoria lui Shakespeare, idolul și zeul său? Vreți într-adevăr să accept un risc atât de înspăimântător? Nu, draga mea, căci ar fi crud din partea ta. Știi că există lucruri de care mi-e teamă așa cum tu surâzi.

Și chiar dacă totul, literalmente totul este perfect în teatrul nostru, dacă cei mai exigenți critici nu vor putea decât lăuda extaziindu-se, dacă piesa, regizorul și actorii sunt adevărata minuni, atunci...iată ce este și mai rău: mor de gelozie, petrec o noapte albă, sunt bolnav a doua zi.

Atunci fii bună draga mea și spune-mi dacă, cu nervii mei, cu „temperamentul” meu, aș putea merge la teatru. Nu, această „partidă de plăcere” nu este pentru mine. Mă tem de curențele de aer, schimbarea pardesiurilor la garderobă, domnul întârziat care vă calcă pe urme etc. Cu intolerabilă promiscuitate, în antrac-te! În momentul în care te concentrezi pentru a analiza lucrurile pe care tocmai le-ai văzut, o mulțime de „amici” vă cad pe cap considerând ca pe o datorie să vă copleșească cu observațiile lor

critice, cu snobismul lor, cu flecăreala lor vană și obositoare. Te refugiezi în foaiere, dar te găsesc și tortura continuă. Este mai mult decât înspăimântător, draga mea, mai mult decât înspăimântător. Și să nu-mi spui că asta n-are nicio importanță. Chamfort însuși, favoritul tău, a spus înaintea mea: „Îi urăsc destul pe bărbați și nu iubesc destul femeile”.

În plus față de toate acestea, pentru copiii nervoși ai secolului nostru trepidant este infinit de dificil să rămână așezați pe tot timpul unui act. Și dacă eu nu pot să ascult cu atenție decât plimbându-mă de colo - colo? În aceste condiții, cum îmi puteți propune să vă însoțesc la teatru? Nu voi putea sta înțepenit în scaun! Există oameni care, pentru a se concentra, trebuie obligatoriu să fumeze pipă sau țigări. Alții nu suportă să vadă în fața lor un craniu chel, alții părul scurt sau ceafa groasă etc. Cum puteți presupune că astfel de fințe pot asista la un spectacol teatral? Și toți acești „reformatori ai scenei” care caută la amiază ora paisprezece! Cât despre aceștia, am să-ți spun altă dată ce gândesc.

Înainte de a încheia scrisoarea, aș vrea să-ți atrag atenția asupra altui argument antiteatral. Ideea doar că pentru a fi admis să mă supun torturilor de care am vorbit, trebuie mai întâi să mă supun torturilor prealabile, mă scoate din țâțâni. Trebuie să-mi schimb costumele, să lupt cu butornul de la plastron, să mă rad (ceea ce îmi face întotdeauna rău în astfel de împrejurare), să arbitrez conflictul între pantofii de lac (prea strâmți) și piciorul meu etc. Mai adaugă și faptul că pentru a nu întârzia am mâncat prea repede și am plecat înainte de a digera. A trebuit să-mi părăsesc fotoliul confortabil, să-mi las cartea preferată, țigara, poate soția... Nu, teatrul nu este pentru mine! Regret infinit, dar nu veți mai

avea șanse de a vă admira prietenul în rol de martir!

Concepția mea despre teatru este complet diferită, căci eu am propriul meu teatru și nu există cuvinte în stare să vă facă să simțiți cât de mult îl ador și respect!

„Ce altceva mai este teatru?” mă întrebi încruntându-te. Nu te obosi atât, dragă prietenă. Sunt sigur de pe acum că vei fi șocată de moarte când vei afla. Adică...o știi deja, dar nu știi ce știi.

Îți voi explica totul prima oară când voi avea plăcerea să te revăd personal.

Între timp îți amintesc cuvintele *Străinului* lui Baudelaire, care ucidea în inima sa dragostea pentru mamă, frați, surori, prieteni, țara natală, frumusețe, glorie, bunuri pământești:

Iubesc norii

Minunații nori

La revedere, draga mea prietenă. Sper să ne revedem curând în teatrul „meu”! Cu afecțiune (căci nu mă pot împiedica să fiu afectuos față de o atât de ardentă pasionată de teatru), al tău

Nicolai

P.S.- A propoz, ce ai prefera pentru o promenadă? Mașina ta particulară sau autocarul? Aștept de la tine câteva cuvinte pe acest subiect.

CAPITOLUL IV

Teatrul meu favorit

Îmi amintesc că după ce m-am odihnit cu greu în acel murdar hotel marocan, în ciuda unei călătorii lungi și obositoare, colindam în tovărășia unui ghid cartierele indigene ale Tanger-ului, excitat de aceeași curiozitate pe care o are un obișnuit al teatrului grijuliu să nu piardă începutul unei piese noi.

După o jumătate de oră mă aflu într-un mic sat, la intersecția a cinci străzi întortocheate și strâmte, unde am înghițit câteva smochine uscate, o bucată de pâine marocană acră și un pahar de lapte de capră. După aceasta mi-am ales un fotoliu confortabil și m-am abandonat impresiilor.

Contemplam o procesiune neîntreruptă de oameni și animale, de măgari leneși, cămile mândre, arabi, kabyli, berberi, beduini și evrei în patriarhalele lor veșminte orientale, femei cu fețele acoperite și picioarele goale, copii murdari, negustori de răcoritoare care-și semnalau trecerea prin sunetul unui clopoțel strident, cerșetori care aveau în locul ochilor înspăimântătoare cicatrice roșii, mutilați fără brațe și picioare etc. Ici și colo, câte un scamator recurgând la „trucuri” fantastice, lipsite de sens, adunând o mulțime de curioși, prin care vedeai amestecându-se câte un „nobil” spaniol. Turbane, fesuri, brățări de mână și brățări de picior, costume de toate felurile, toate culorile de piele imaginabile, momeală de pescuit, chihlimbar și teracotă, covoare, pumnale, castaniete de metal și, deasupra tuturor acestor culori vii, obiecte și sunete, gloriosul cer albastru tăiat de albul zidurilor însoțite și de elegante minarete...

Am înțeles, o oră mai târziu, că toată această realitate nu a ținut, în ochii mei, de viață, ci de teatru, precum un regizor care, furat de plenitudinea colorată a unei „scene de masă”, o lasă să dureze un timp mai lung decât ar fi necesar.

Părea că în câteva minute această mulțime va părăsi scena, iar personajul principal, încă necunoscut, avansând câțiva pași, va începe să recite un text în armonie cu pitorescul decor.

Din nefericire aceasta nu se întâmpla. Spun din nefericire, căci un bun regizor ar fi făcut să apară. Asta a făcut să-mi revin, iar realitatea să redevină realitate.

Păcat...Scena de masă continua, se repeta în toate detaliile, devenea monotonă, își pierdea interesul. Un „dentist” în costum împestrițat în culori vii, introducea, cum o mai făcuse înainte, un fel de clește în gura pacientului său așezat în mijlocul pieței, asistat de o mulțime de sfătuitori benevoli care-l apostrofau cu aceleași gesturi și aceleași voci ascuțite. Din nou un arab cu o mină rea îl importuna pe un respectabil turist englez cu oferte și sugestii, făcând semnificativ din ochi în direcția unei tinere aflate în apropiere. Decorul nu se schimba, regizorul păstrând cu obstinare în culise pe protagonist. Venea timpul de a reintra în casă sau de a schimba teatrul.

Da, acesta era teatru, teatru autentic, iar eu însumi eram actor în el. Pentru prima oară în viața mea mă delectam din bucuria de a asista la deplina realizare a visului meu, viața prezentă transformându-se sub ochii mei în teatru. Iar aceasta s-a petrecut complet natural, de la sine, fără repetiții, departe de scenă, sufleur și costumier.

Autorul unic al acestui spectacol, al acestei teatrlități ferme-

cătoare, al acestor metamorfoze în plin soare eram eu, artist și autor liber magician al intersecției celor cinci străduțe, eu- rebelul creator care urăște formele cotidiene ale vieții și care le impune alte forme mai subtile și mai nobile.

Într-adevăr, îmi pregătesc propriul hazard în propria cratiță, precum Zarathustra! Organizez eu însumi pentru mine însumi un teatru; singur îmi schitez propriul stil scenic pentru piesa mea; transform cu o ușurință regală un trecător în comedian doar pentru a mă distra; îl admir sau îl plâng sau îl disprețuiesc, iar atunci când sunt obosit mă întorc acasă fără a datora nimic nimănui.

Mă credeți sau nu, în această zi teatrul public și-a pierdut pentru mine tot farmecul său, căci acum, decis, prefer teatrul meu „ireal” și personal.

De exemplu înainte nu-mi plăceau obligațiile mondene - dineuri, ceaiuri, recepții etc. Astăzi ele sunt pentru mine o sursă inepuizabilă de plăceri.

Intri într-un salon, spui câteva cuvinte, exact ce trebuie pentru a fi politicoș și te instalezi într-un colț. Asculți, privești, ești la spectacol. Iar ei fac totul, se dăruiesc, te-asigur, pentru a plăcea.

Și cunosc atât de bine! Când nu sunt pe scenă, adică în public, sunt atât de triști că „mor muștele de plictiseală” privindu-i. Sunt prost crescuți, bosumflați, ridicoli, stupizi. Nu fac decât să repete mereu aceleași „replici”: cele ale foamei, ale dorinței sexuale, ale sentimentului religios, ale egoismului. Se surmenează până la pierderea bunului simț sau se ghiftuiesc... într-un grad echivalent. Trăind totuși, așteaptă zi după zi, ceva...

Știi ce așteaptă. Așteaptă ceasul în care, scăpați de grijile lor, de banalitatea lor, își vor pune masca nepăsării, a estetismului

gentil, a umorului scăpător, a rafinamentului aristocratic, a galanteriei, a rezervei etc. Sub această nouă aparență ei se vor reuni pentru a se amuza, timp de câteva ore, de un spectacol „monden”, al „lumii reale” sau chiar al „adevăratei lumi bune”.

Vor poza. Vor juca. Vor fi „simpli și fermecători”, într-o „stare bună”, atât de „grațioși” și „discreți”. Un pic Don Juan, un pic petrecăreți, Hamlet, Othello, Dama cu camelii, măștile lor vor fi departe de a genera monotonie, vă asigur.

În ceea ce mă privește, voi fi greu de oprit să „explodez în bravo-uri entuziaste” sau, adeseori să fluier căci - ce păcat! - cel mai dotat dintre ei poate uita pasaje din propriu său rol și să „dea” o replică atât de grosier și fals încât să mă simt brusc transportat într-un mic teatru de mână a treia dintr-un mic oraș de provincie...

PARTEA A TREIA

Practică

CAPITOLUL I

„Teatrul pentru sine”

Am făcut de mai multe ori aluzie în capitolele precedente la „teatrul pentru sine”, dar nu am dat o explicație clară a acestui termen. Un cititor mai nemulțumit, chiar iritat are dreptul să-mi ceară această explicație. În ceea ce mă privește, simt că este de datoria mea să-i indic, într-o manieră netă și precisă, care este tipul de artă teatrală despre care vorbim, ce piese ar putea fi puse în scenă etc. Toate acestea se vor realiza. Aș dori, însă, mai întâi, să atrag atenția asupra unei particularități semnificative a vieții intelectuale a omului și pe care profesorii de sociologie și istorie nu au notat-o sau măcar remarcat-o.

Atunci când, acest animal social și sociabil prin esența sa care este omul atinge cel mai înalt nivel de dezvoltare culturală, el începe să acuze tendințe esențialmente „anticulturale”, cu o înclinație spre nesociabilitate în viața sa fizică, dar și în viața morală.

Dacă primele progrese în evoluția geniului uman au loc, matematic vorbind, sub semnul „integralității” sociale, fazele următoare au loc întotdeauna sub semnul „diferențierii” sociale. Mai întâi, omul renunță la individualism, personalitatea se topește în colectiv; dar, pe măsură ce se atinge un oarecare grad de organizare socială și de bunăstare, se întoarce inevitabil la *statu quo ante*, la „natura sa privată”, provizoriu stăpânită. Aceasta este, pe scurt, schema evoluției progresului uman.

Primele capitole de istoria culturii sunt mereu caracterizate de acte „colective”: oamenii se roagă împreună, vânează împreună

nă, lucrează împreună, dorm împreună, se angajează împreună în dezmaț și orgii, se spală în băi publice împreună etc. Aceeași observație este aplicabilă primului capitol al tuturor artelor: muzica primitivă este întotdeauna colectivă, corurile, dansurile, sunt fără excepție coruri și dansuri de mase; poezia primitivă a avut, după cum se știe, forma inevitabilă a rapsodiei populare, iar teatrul primitiv era un teatru public. Altfel spus, „ansamblul” a dominat în primă formă toate compartimentele vieții.

Principiul colectivist se impunea uneori ca un adevărat dictator, autocrat absolut al vieții, opresor, care supune individul, privându-l de orice activitate individuală personală. De exemplu, un spartan considera o realizare de ordin artistic ca lipsită de orice legătură cu nevoile comunității, ca o manifestare a superficialității spiritului, dacă nu chiar o crimă.

Pornind de la un grup mic de personaje privilegiate din punct de vedere al bunurilor, al forței, al distracțiilor, istoria dă cu propriile sale mâini o lovitură mortală dictaturii colectivismului. Vine întotdeauna un moment când, trecând la un alt stadiu al activității umane, colectivul începe să facă loc individului, „publicul” cedează în fața „privatului”, scenele de ansamblu sunt înlocuite de cele „solistice”, „personajele” devin suverane. Cazanul public, „sărbătoarea sexuală colectivă”, luptele cu public și toate lucrurile similare devin anacronisme istorice. Rădem de ideea de a participa la o horă dansată sau de a ne spăla împreună cu prietenii. Nu vrem, decât pentru a glumi, să ne așezăm pentru a mânca în jurul unei oale comune. Chiar și lectura împreună a lui Homer, nu s-ar face decât în fața unui grup de rude și prieteni; dacă se mai citește Homer - și pot să admit acest lucru - acest lucru se

întâmplă în singurătate, fără spectatori.

Am învățat fascinantă dulceață a „privatului”. Știm ce delicii putem extrage din satisfacția delicatelor „ego-uri” și a ființelor noastre individuale. Suntem dominați de tentația constantă de a ieși din colectiv, din masă, din mulțime, din banalitatea ideilor și a gustului. Am ajuns la înțelegerea principiului „standardizat” al colectivismului ca un non-sens degradant și facem toate eforturile posibile pentru a ne elibera. „Ego-ul” nostru atât de experimentat, de rafinat, degustător al vieții și al gândirii a devenit absolut autonom și mai mult decât atât, autocratic. Și totuși, spre suprema noastră rușine, continuăm să mergem la teatru, împreună, în masă, iar directorii teatrelor încearcă să facă din noi un bloc omogen de oameni ai cavernelor. Gândiți-vă la teatrul public, această formă rigidă, arhaică a teatrului pe care ne-au transmis-o strămoșii colectivști. Nu este un anacronism rușinos? Ce gândesc despre asta oamenii cu adevărat cultivați? În realitate, a venit timpul pentru a ne exercita instinctul teatral în privat, așa cum o facem pentru celelalte instincte. Într-adevăr, a venit vremea „teatrului pentru sine”, noua formă a artei teatrale.

Gurmanzii care încearcă să-și satisfacă „gusturile individuale” evită, pe cale de consecință, restaurantele care au ofertă pentru toate gusturile. Ei nu intră în teatrele vulgare în care mii de proletari și burghezi caută să-și satisfacă gusturile pentru *corned beef teatral cu varză*. Așa cum un palat rafinat are nevoie de un „panis” special, un spirit rafinat are nevoie de „circenses” speciale, de reprezentații teatrale speciale!

Să trecem acum la definirea „teatrului pentru sine”. *Theatrum extra habitum mea sponte!* Aceasta este formula științifică

a „teatrului pentru sine”. Aceasta este prescripția mea medicală, pentru toți aristocrații teatrului, chinuiți de plictis și oboseală.

Extra habitum! Aceasta înseamnă că teatrul pentru care pledez (predic) nu are un amplasament sau un loc special. Dotările sale materiale sunt zero sau aproape zero. Desigur, dacă zero e prea puțin pentru imaginația voastră, dacă nu aveți o fantezie destul de bogată, puteți să vă dotați teatrul cu utilaje ceva mai scenice. Dar e bine să ne amintim că fantezia este la baza tuturor artelor și că puterea imaginației nu ar avea forță dacă lucrurile care nu există nu ar putea fi transformate prin ea în lucruri care există! Pentru cel care păstrează spiritul acestei idei, nimic nu e mai ușor decât organizarea unui „spectacol pentru sine”.

Un sculptor a fost întrebat odată dacă este greu să faci o statuie. „Greu? a răspuns el. Deloc! Nu aveți decât să luați un bloc de marmură și să înlăturați tot ceea ce nu este necesar. Restul va lua de la sine forma unei statui. Asta e de făcut.” Întrebați-mă dacă este greu să organizezi „spectacol pentru sine” și voi răspunde exact la fel, cu diferența că nu va exista în răspunsul meu nici umbra unei dorințe de a face o vorbă de spirit.

Simt în același timp că există cititori pentru care toate aceste explicații rămân insuficiente. Ei vor să explice lucrul fără „să mă învârt în jurul cozii”. Foarte bine. Îmi voi ilustra ideea cu clarificări și exemple concrete.

Arta „teatrului pentru sine” este pur și simplu arta de a produce forme ameliorate (artistic ameliorate) ale acestei practici spre care toți avem o înclinație (căci instinctul teatral ne este comun tuturor) și care este în mod obișnuit definită prin expresii vagi și uneori destul de puțin flatante precum „a juca teatru”, „a face

scena”, „a ascunde jocul”, „a juca un rol mai mult sau mai puțin suspect”, „a asista la o ceartă din dragoste”, „a face pe prostul pentru a obține ceea ce dorești” (faire l'âne pour avoir du son) etc. Cred că voi putea clarifica ideea folosind câteva exemple suplimentare. Iată deci câteva eșantioane de „teatru pentru sine”, de la simplu la complicat.

A sta așezat pe o bancă, într-un parc sau într-un scuar, privind trecătorii și mașinile.

A sta în fața unei ferestre, observând o fată care se îmbracă sau se dezbracă, în casa de vis-a-vis.

A merge la un bal și a se comporta „ca o regină”, „ca un om important”, „ca un mizantrop” etc.

Prietenul meu, contele N. N. de Rochefort, deghizat în „izvoșnik” (vizitiu rus), obișnuia să se oprească în fața casei câte unui prieten. Acesta ieșea pentru a merge într-o vizită sau pentru a face un drum, iar el îl lua în trăsură având grijă să-și păstreze incognito-ul, realizând astfel o maximă plăcere.

Iată acum un caz și mai original. Într-o stațiune în care îmi petreceam vacanțele, am cunoscut un domn care pătrundea noaptea în vilele amicilor săi pentru a le fura diverse lucruri. După ce încerca în acest fel toată gama de emoții legate de acest gen de aventuri, se prezenta a doua zi în fața „victimelor” și le înapoia lucrurile cu cel mai grațios surâs.

Același instinct al „teatrului pentru sine” incită pe mai mulți să joace rolul detectivului, imitând pe Sherlock Holmes sau alți eroi. Asemenea cazuri sunt atât de frecvente în toate țările, ne sunt atât de familiare încât nu este cazul să mai insist.

Încă un exemplu. Am întâlnit în societate o doamnă care

petrecea câteva luni ca servitoare în casa unui negustor. Mi-a explicat că voia să scrie un roman despre culisele vechilor medii burgheze din Moscova și că se lansase în această experiență pentru a observa mai bine ambianța. Romanul nu a fost scris niciodată, iar experiența de „servitoare” nu a dus decât la redactarea a una sau două pagini în genul lui Octave Mirbeau. În ceea ce mă privește, sunt convins că această doamnă nu a visat vreodată să scrie o carte. Singurul lucru pe care îl căutase era „teatrul pentru sine”. Îi era doar rușine să recunoască. E bine să nu uităm că adevăratul „teatru pentru sine” este timid, temător, că publicitatea îi face oroare, că este însetat de secret și de „privat”. Nu ne-o recunoaștem întotdeauna atunci când ne lăsăm prinși de acest gen de a amuzament teatral. Cum ați vrea atunci să o facem pentru ceilalți?

În ceea ce mă privește, nu voi spune niciodată nimic unui „străin”, unui „spectator”, despre jocurile mele favorite, la mine sau acolo unde joc sau visez, visez și joc fără încetare. Jocurile mele favorite ar putea părea stranii sua chiar stupide, poate - cine știe? - suspecte sau culpabile. Le voi păstra pentru mine, disimulate cu gelozie de privirea celorlalți și voi muri probabil fără a le dezvălui. Cel mai sigur așa va fi.

De ce mi-aș expune comorile în piața publică? De ce mi-aș deschide publicului teatrul meu personal? Să nu așteptați de la mine așa ceva.

Nu am, însă, nevoie să îmi dezvălui secretele pentru că am o mulțime de exemple luate de la alții. Iată, de exemplu, un caz excelent de „teatru pentru sine” de cel mai înalt nivel: faimosul istoric rus N. I. Kostomarov avea în biroul său, într-o colivie, un canar viu la care ținea foarte mult. Făcea tot posibilul pen-

tru a-și feri unicul prizonier de ghiarele motanului Bill. În ciuda precauțiilor, Bill a manevrat suficient de mult și de bine pentru a reuși să deschidă colivia și să mănânce pasărea. Cu inima frântă, Kostomarov a decis să pedepsească această ofensă. A organizat o curte de justiție în care el era procurorul, cunoscutul scriitor Mordovțev juca rolul apărătorului, o anume domnișoară Bielozerskaia era judecătoarea, iar bunica și copiii au fost invitați să fie jurații. Bătrâna mamă a refuzat indignată și a părăsit camera: „Fiul meu a înnebunit!” Tribunalul a deliberat totuși în biroul istoricului. Două servitoare l-au adus pe Bill prizonier în colivia sărmanei păsări. Kostomarov a citit raportul și și-a rostit rechizitoriul. S-a înflăcărat atât de mult încât cei care l-au ascultat au afirmat că a fost cel mai bun discurs al vieții sale. Și-a întărit acuzația cu o serie de exemple instinctive, subliniind rolul pisicilor în Egiptul Antic și la Roma, vorbind cu o convingere briliantă despre partea morală a afacerii. La final, toată lumea simțea că Bill a comis cu adevărat o mare crimă. Mordovțev, luând imediat cuvântul, s-a dovedit însă un avocat îndrăzneț, excelent apărător. El a pretins că Bill trebuie considerat o victimă a stăpânului său și a exemplului său demoralizator. Istoricul, spunea el, a lucrat în fața inocentului animal la cartea sa *Ultimii ani ai Poloniei* în care s-a străduit să demonstreze cum devine cel slab victima inevitabilă a celui puternic și că Rusia avea perfectă justificare pentru a înghiți Polonia. „Nu există niciun dubiu, a concluzionat Mordovțev, că, deschizând ușa coliviei, Bill a acționat sub influența stăpânului său”. După aceasta, juriul s-a retras în altă cameră pentru a delibera și a revenit într-un sfert de oră pentru a pronunța solemn verdictul de achitare a lui Bill...

În capitolul următor, cititorul va găsi câteva exemple de piese

din repertoriul „teatrului pentru sine”. Se subînțelege că nu le-am compus pentru ca cititorul să le joace realmente. Ar fi o naivitate de neiertat din partea mea. Orice artist al „teatrului pentru sine” trebuie să își fie și propriul autor dramatic. Tocmai în libertatea de improvizație găsim atracția cea mai vie a acestei instituții teatrale. Nu mi-am propus decât să arăt ce fel de subiecte pot fi alese și cum pot fi ele tratate.

Înainte de a termina acest capitol, aș vrea să mai dau sfaturi cu privire la punerea în scenă a spectacolelor de „teatru pentru sine”. E destul de dificil să le rezumăm în câteva formule scurte. Instituție esențialmente psihologică, „teatrul pentru sine” încearcă din toate forțele să scape de regurile și reglementările primitive, de legăturile care ucid libertatea, de definiții concrete, încadrări, manuale școlare...

Primul meu sfat este acesta: să fiți perfect serioși în tot ceea ce privește „teatrul pentru sine”, altfel reușita este imposibilă. Ideea piesei poate fi indescritibil de comică, dar „atitudinea” față de propriul joc trebuie să fie de maximă seriozitate. Nu dați prea multă atenție părții artistice a teatrului, detaliilor de tehnică scenică etc. Amintiți-vă că aceste lucruri nu vor face altceva decât să pună bețe în roate lumii imaginare pe care o creați. Așadar, protejați posibilitățile fanteziei. Nu o obligați să treacă bariere după bariere pentru ca să nu vă lase la jumătatea drumului.

Al doilea sfat este deasemeni important. Țineți bine minte: *„Este mult mai ușor să te joci în grup decât singur cu tine însuși. Atunci când la joc participă mai mulți, fiecare vine în ajutorul imaginației celui alt atât de bine încât nu mai e necesar niciun stimulent suplimentar. În cazul jocului solitar, lucrurile nu mai stau la fel.”*

Aceste rânduri aparțin savantului psiholog W. Wundt¹⁹, a cărui opinie are autoritate. Trebuie să spun totuși că, în fraza originală, după cuvântul *mai mulți* urma, imediat, cuvântul *copii*. Regret că trebuie să vă spun că W. Wundt, al cărui spirit savant era mai îngust, nu a vrut să se refere în acest text decât la copii. Cu toate acestea, vă rog să mă credeți: acest exemplu se aplică la fel de bine *tuturor* ființelor umane, fără diferențe de sex sau vârstă.

În al treilea rând: cu cât costumele și „decorurile” spectacolului dumneavoastră vor fi mai sărace, cu atât mai bogat va trebuie să fie spectacolul în raport cu „mișcarea” și „acțiunea”. Amintiți-vă că mișcările corpului dumneavoastră conțin implicit o „mască” și că această mască poate înlocui foarte bine toate celelalte măști. Tânărul Heliogabal nu își impresiona dușmanii prin accesorii carnavelești ale despotului romano-oriental, ci prin goliciunea corpului său și prin viteza terifiantă cu care *se mișca*. Într-un anumit sens este vorba fără îndoială de o victorie a teatrului *extra habitum*, în care nu avem decât un singur actor și un singur autor, iar acest actor nu folosește ca instrument al artei sale decât... o oglindă.

În al patrulea rând: unele din aceste jocuri necesită anumite preliminarii. Nu este întotdeauna ușor să faci saltul direct de la realitatea faptelor la iluzie. Pentru aceasta ar fi înțelept să provoci starea sufletească și atmosfera potrivită prin măsuri pregătitoare, directe și indirecte. Dacă, de exemplu, piesa este mistică și misterioasă, ar putea fi de mare ajutor o noapte de insomnie, o țigară

¹⁹ Wilhelm Wundt (1832-1920), psiholog german, întemeietor al psihologiei ca știință autonomă. A folosit introspecția ca metodă experimentală.

și o lumina scăzută. Dacă piesa este dinamică, bogată în acțiune, un duș prealabil, exerciții fizice, gimnastica pot fi de mare folos.

Să-mi fie permis să adaug și alte măsuri, mai simple și mai eficiente, care nu trebuie neglijate. Există cazuri, de pildă, în care o doză de medicament, de alcool sau de alt „stimulent” de acest fel, luată la începutul spectacolului, poate contribui mult la succes. Când sunteți pregătiți corporal în acest fel, invitați un prieten care cântă la pian și cereți-i să interpreteze *Mazurka în La minor*, op. 17, no. 4 de Chopin, la ora crepusculului. Ascultați această muzică divină, așezat liniștit într-un fotoliu confortabil, fumând o țigară parfumată, cu ochii închiși, respirând mirosul favorit, mângâind o eșarfă de mătase roșie întinsă pe genunchi. Dacă toate aceste condiții sunt îndeplinite, vă asigur categoric că muzica vă va stârni lacrimi de melancolie și de fericire.

Se înțelege că aceeași rețetă nu se potrivește pentru toată lumea, în aceeași formă rigidă. S-ar putea să aveți nevoie de o țigaretă, nu de o țigară, s-ar putea să preferați mătasea verde în locul celei roșii. Detaliile trebuie găsite pentru fiecare în modul său propriu, printr-o „auto-analiză” și „auto-observare” foarte minuțioase.

Ultimul meu sfat ar fi următorul: nu vă temeți să creați, să improvizați, să puneți în aplicare propriul gust, propria imaginație: „Fiecare dintre noi poate lua din artă exact ceea ce îi poate dăruia”, apreciază Schopenhauer. Deschideți-vă și dezvoltați-vă, iar farmecul „teatrului pentru sine” vi se va dezvălui.

Acum pot să trec direct la „eșantioanele mele dramatice”.

CAPITOLUL II

Trei piese din repertoriul „teatrului pentru sine”

I. Bufonul la masă

Credeți despre mine ce doriți, dar vă spun deschis că de fiecare dată când viața mă pune în situația de a putea alege între o atitudine de compasiune sau de a râde și de a fi ironic, fără ca circumstanțele să determine alegerea, voi alege a doua variantă fără niciun moment de ezitare sau umbră de remușcare. Prin aceasta rămân fidel spiritului înaintașilor mei veseli, sănătoși și, poate, un pic cruzi. Permiteți-mi să mărturisesc fără reticență ipocrită că mă amuză vederea unui băiat viguros care, încercând să impresioneze lumea prin cine-știe-ce viteză, se împiedică, cade și își sparge nasul. Râd răutăcios atunci când o doamnă corpulentă, greoaie își exhibă picioarele respingătoare, „zboară ca un fluture”, face din sprâncene cum i s-ar potrivi unei fete de șaisprezece ani și crede serios că toată lumea îi stă la picioare. Râd când văd că un trist scârța-scârța pe hârtie se crede un mare poet. Râd când văd un proaspăt îmbogățit care nu știe să țină furculița, o doamnă în vârstă tremurând de teamă și de plăcere în fața unui „conte adevărat”, un speculator care vituperează, cu marca nobilei indignări pe față, împotriva corupției și imoralității secolului, un bețiv sughițând efuziuni prietenești absurde și sentimentale față de toți și toate. Râd la vederea unui imbecil, a unui laș, a unui incult satisfăcut de sine, a unui ignorant ambițios, a unui monstru hidos, a unui măgar, a unui bufon!

À Propos, îi iubesc pe bufoni!

Când vreau să-mi răsfăț invitații cu ceva realmente distractiv, recurg întotdeauna la un bufon.

Este adevărat că într-un asemenea caz, bufonul meu nu poartă uniforma bufonului - o bonetă ascuțită, pelerină cu clopoței, pantofi cu vârfuri neverosimil de lungi, etc. Aceasta nu îi împiedică totuși pe invitați să știe că au a face cu un bufon. Conduita sa va face ca oricine să înțeleagă corect, în lipsa atributelor vestimentare. Invitații mei sunt întotdeauna suficient de sensibili pentru a-l trata pe acest „gentleman” ca și cum ar fi realmente un domn, nu un bufon; chiar aceasta va da scenei caracterul comic și amuzant, căci, flatat de politețe, prostul va lua o atitudine în același timp demnă și idioată, va vorbi cu o solemnitate stupidă, devenind mai ridicol decât oricând.

Un bufon!

Cititorul înțelege desigur că este vorba de un șmecher care încearcă să impresioneze lumea, un proaspăt îmbogățit pe care furculița îl încurcă, de un naiv sau un prost pe care îl vom descrie. În final ar putea fi un fericit amestec al tuturor acestor elemente. Bufonii care să ajungă la această stare ideală sunt, slavă domnului, relativ mari.

Veți admite desigur cu mine că nimic nu poate fi mai învi-orător și fortificant decât o porție bună de *râs digestiv*.

Vă amintiți cum râdeau cu lacrimi zeii la vederea lui Hefais-tos? Regii reuniți sub zidurile Troiei râdeau în hohote ascultându-l pe Thersit, bufonul care îndrăznea să-și bată joc de atotputernicul Agamemnon. Magnific *râs homeric*!

„Apoi toată lumea se așează în bănci, doar Thersit continuă

să pălăvrăgească, debordând de glume care îi amuză pe comandanți ... Și el era cel mai puțin favorizat dintre toți bărbații veniți la Ilion. Era șchiop, cu un picior mai scurt, cu umerii arcuți și încovoiați, cu câteva fire de păr pe cap. Cu aceste cuvinte l-a onorat marele Homer pe primul bufon din istoria speței umane. Dacă, după exemplul zeilor, eroii trași ai Iliadei nu puteau să treacă drept bufoni, asctica Biserică Creștină a Evului Mediu a mers și mai departe. Ea l-a privit pe acest domn în modul cel mai cordial și a sancționat chiar și participarea sa la unele din rituri și ceremonii.

Nu este întâmplător că numeroase chipuri de bufon ornează bisericile medievale din Franța, Anglia etc. Istoria dovedește, oricât de bizar ar părea, că bufoneria a fost legată cu religia într-un mod emoționant și serios. Știm de exemplu că la Rouen asociația bufonilor numiți „Coqueluchiers” a fost autorizată oficial să-și țină adunările în biserica Notre-Dame. Mai mult, Jean Gerson, faimos rector al Universității din Paris al secolului XV, socotea că ceremoniile care sunt în același timp comice și religioase erau „la fel de plăcute lui Dumnezeu ca și celebrarea sărbătorii Sfintei Fecioare”. Nebunii și bufonii erau autorizați de episcopi, pentru a ține „mese”, acompaniate de gesticulație comică, de grimase, de dansuri clovnești etc. În Germania „sărbătoarea nebunilor” era sărbătorită în catedrală, cu mare pompă și solemnitate. Participarea clerului și importanța acordată acestei sărbători de către credincioși o transformau virtualmente în eveniment religios.

Trăind într-o epocă de seriozitate insuportabilă în care oamenii au reușit să transforme chiar și banchetele în ceremonii funebre, ne întoarcem natural către aceste zile luminoase de o vio-

iciune inocentă cu o privire plină de invidie, căci o înțelepciune profundă se regăsește în sanctificarea răsului.

Rolul bufonului n-a fost jucat întotdeauna de simpli muritori. Printre „actorii” care au strălucit în acest loc îi găsim pe regele David, înțeleptul Esop, Antiohus IV regele Siriei (174-164 î.en), contele Adolph de Clèves care a înființat înainte de 1381 Ordinul Bufonilor, Henry de Bourbon, prinț de Condé, contele d'Harcourt care a fost unul din marii căpitani ai lui Ludovic al XII-lea, Jean de Vendenaisse (majordom al lui Charles V), ducele de la Rivière (episcop de Langres), cei mai iluștrii miniștrii și curteni ai lui Petru cel Mare, cel care a reunit sub conducerea sa „conclavul superbufon”, marele Suvorov și alți oameni de viță nobilă sau de geniu.

Cred că veți fi de acord cu mine că boneta bufonului pe care ți-o pui de bună voie, nu este neapărat o podoabă rușinoasă. Adăugați la asta numeroasele cazuri în care în loc să urmeze sfaturile absurde ale miniștrilor lor, monarhii urmează spre avantajul cert al supușilor lor sfaturile înțelepte ale bufonilor și veți ajunge definitiv la concluzia că este nedrept să considerăm bufoneria ca un caz de idioțenie. Ba dimpotrivă, Rabelais avea probabil dreptate să-l facă pe nemuritorul Pantagruel să afirme că adevărata înțelepciune ne vine cel mai adesea de la nebuni.

De bună seamă, cititorul a putut deduce din cele spuse că există bufoni și „bufoni”, nebuni voluntari și nebuni involuntari, înțelepți care fac pe proștii și proști care fac pe deștepții.

Îmi place să mă aflu în compania nebunilor involuntari care aduc la ospetele la care asistă o notă de „teatru pentru sine” dintre cele mai vii. Consider, însă, că nebunii cu bună-știință sunt și mai

amuzanți. În primul rând se vor arăta mult mai dotați cu tot felul de resurse în raport cu „sincerii” lor confrăți. Mai mult, jocurile lor se vor derula într-o anumită ordine armonioasă, ceea ce din punct de vedere teatral valorează întotdeauna mai mult decât hazardul orb și dezordonat.

În timp ce scriu îmi vine o idee fericită: dacă iubiți frumoasele timpuri trecute, parfumurile reminescentelor istorice, de ce nu ați pune în scenă un dineu la care un bufon *îmbrăcat în costumul său tradițional*, să primească oaspeții cu glume tradiționale, să-i distreze la masă cu înțepăturile sale tradiționale, jucând la desert câteva scene tradiționale *al improviso* (sau aproape) și care poate din cauza riscului de a fi obscen sau prea îndrăzneț nu ar putea fi în niciun caz prezentat pe o scenă publică.

Este evident că bufonul trebuie să-și facă debutul cu ocazia unui dineu, al unui banchet, pentru că limbile sunt dezlegate de mâncare și de băutură și o îndrăzneală voioasă face oamenii să comunice. Mai mult decât în orice altă circumstanță, teatrul își face intrarea cu ușurință în viață. Pe de altă parte, dar Erasmus din Rotterdam a spus-o mai bine decât mine: „Unde nu este nebulie, nu este veselie”. Desigur, dacă personajul susceptibil să amuze prin nebunia sa jucată sau veritabilă lipsește, gazda este cea care trebuie să aducă un profesionist sau chiar să invite un ins ridicol. Prin comicăriile sale, prin efuziunile sale ridicole, acest individ va lupta împotriva unei tăceri triste și va proiecta plasa unei stări generatoare de veselie generală. Deci ce utilitate ar mai avea să-ți umpli stomacul de fripturi și delicatese dacă sufletele nu se vor simți răsplătite în același timp de cuvinte, râsete, lucruri vesele?

Rolul bufonului poate fi asumat de un prieten spiritual și cu

simțul umorului și el îl va îndeplini fără a explica înainte ce este aceea „teatrul pentru sine”. Dacă, din nefericire, niciunul dintre prietenii dumneavoastră nu are suficient spirit pentru a juca decent acest rol de ce nu l-ați juca voi înșivă! Faceți lista slăbiciunilor prietenilor voștri, pregătiți prima duzină de apostrofări și mergeți înainte, a doua duzină va veni de la sine, muzele vă vor ajuta!

II. Bucuriile convalescenței

Sărmane victime ale agitației permanente din marile orașe, găsim adeseori o stranie plăcere de a ne îmbolnăvi cu condiția desigur ca răul să nu ne atingă cu adevărat. Ce poate fi mai dulce și mai plăcut decât să nu părăsești câteva zile patul cald și confortabil, să nu te grăbești spre birou, să nu te înghesui în autobuze supraîncărcate, să nu revezi figurile precunoscute, să nu mai asculți glumele răsuflăte, să scapi de toate „îndatoririle sociale”, într-un cuvânt să nu fi sclavul atotputernicului numit „vanitate și deșertăciune”?

Totuși o boală lungă vă va face să înțelegeți că odihna poate deveni obositoare. Începeți să vă gândiți cu o dorință nerăbdătoare la autobuzele supraîncărcate, ați face orice ca să mai auziți glumele de prea multe ori auzite și veți înțelege că „deșertăciunile” sunt totuși lucruri atât de bune...

În sfârșit aceasta este convalescența.

Palid și slab, stați încă întins în pat, dar știți că mâine sau poimâine vă veți ridica. Vă imaginați cu plăcere cum vă veți alege cravata pe care o veți purta în acea zi, veți savura ideea de a merge în vizită la una din prietenele dumneavoastră și vă veți delecta la gândul că veți putea merge la teatru pentru a asista la o premieră. Este bucuria de a te vindeca, de a te întoarce la rutina vieții cu plăcerile, nevoile, suferințele sale. Știți probabil din experiență că de obicei, convalescența este acompaniată de o inexplicabilă nuanță de cum aș putea să-i spun, sentimentalitate, tandrețe, care se proiectează asupra tuturor lucrurilor dimprejur. Plecând de la această minunată stare de spirit sau dacă preferați, de la acest sentiment,

Talma²⁰, marele actor, spune ale sale *Gânduri despre arta teatrală*²¹ că atunci când ieșim dintr-o boală grea în sistemul nostru nervos persistă pentru un timp o stare de sensibilitate exagerată. Senzațiile devin într-adevăr mai tandre, mai fine, mai pure. După o serioasă îngrijorare aceasta ne dă un sentiment nou de viață sau mai degrabă, sentimentul unei vieți noi, bucuria de neuitat a unui suflet întinerit într-o lume întinerită.

Dacă un destin binevoitor v-a păstrat un timp lung într-o sănătate perfectă, dacă în consecință bucuria tandră a convalescenței este un sentiment pe care nu l-ați încercat, nu disperați. Această neglijență a destinului în ceea ce vă privește poate fi ușor reparată datorită unei senzații teatrale: nimic nu e mai ușor decât de a pune în scenă convalescența.

Trebuie îndeplinite condițiile următoare.

În primul rând, trebuie să ajungeți la un aranjament cu un prieten doctor și o asistentă medicală (rolul acesteia din urmă poate fi jucat de o rudă sau de o prietenă căreia trebuie să-i placă să o facă din tandrețe și înțelegere, nu pentru a câștiga bani).

În al doilea rând, trebuie să luați o doză bună de aspirină sau alt sedativ în scopul de a vă simți dimineața slăbit și ușor amețit.

În al treilea rând, camera trebuie să fie parfumată cu apă de colonie, sări aromatice, iod, camfor, radiatorul trebuie să se încălzească, dar fereastra trebuie să fie în același timp întredeschisă: aer curat, mai ales aer curat.

În sfârșit, în al patrulea rând, doi sau trei flacoane de medicamente, o cutie cu pastile, o linguriță, un pahar cu apă, un pahar de limonadă, un termometru și un ceas trebuie să se afle pe noptiera de lângă pat.

Spectacolul începe dimineața, odată cu trezirea. Asistentă intră. Vă salută în modul cel mai amabil, vă pune câteva întrebări privind sănătatea, dă la o parte perdeaua ferestrei și vă ajută să vă spălați pe mâini și pe față cu un amestec înviorător de apă de colonie și aqua simplex. Vă ia temperatura și declară triumfal că temperatura este normală, scuturând termometrul cu o mișcare cochetă și grațioasă, apoi vă aduce cafeaua cu lapte, pâinea prăjită și biscuiții.

În timp ce pe jumătate ridicat în pat vă luați micul dejun, ea vă citește ziarul de dimineață (suneți încă foarte nervos și de aceea ea încearcă să aleagă lucruri care să nu vă îngrijoreze sau să excite). Dacă găsește ceva comic, încearcă să vă transmită râzând exagerat ideea că acesta este un lucru foarte bun pentru sănătatea dumneavoastră.

Pornind de aici veți discuta despre ultimele bârfe din oraș, despre elefantul enorm de la grădina zoologică, despre sănătatea regelui Spaniei și despre divorțul bancherului. Asistentă face tot ce poate pentru a arăta că este o persoană educată, superioară. Atunci când totuși conversația râncezește și începeți să vă plictisiți, asistentă începe să citească, de data asta nu dintr-un ziar, ci dintr-un roman început ieri, dar din care nu vă mai amintiți nimic. Bineînțeles ați adormit ca un copil nevinovat în timp ce ea credea că o ascultați. Odată ce ați făcut această amuzantă descoperire, izbucniți amândoi în râs. În momentul acesta sună soneria.

²⁰ François-Joseph Talma (1763-1826), actor francez, implicat în Revoluția Franceză și reconstrucția Comediei Franceze, pe care a admirat-o prin personalitatea sa.

²¹ Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral 1856

Vă uitați la ceas și vă spuneți că probabil este doctorul. În timp ce camerista deschide ușa, asistenta șterge de zor praful pe masă, aranjează pernele etc.

„Bună ziua, doctore!” „Bună ziua, prietene! Cum te simți azi?” „Bine, nu am febră, nu mă doare capul, stomacul e bine. Doctore, lasă-mă să mă ridic, nu mai pot să stau în pat”. „Bine, bine, ești nervos, dragul meu. Lasă-mă mai întâi să-ți iau pulsul. Nu se coboară așa din pat, după o boală atât de lungă. Datorați vindecare a științei. Urmați-mi deci prescripțiile până la capăt.”

„Cunoaștem toate pălăvrăgelile Esculap-ilor mondeni, cu ochelari serioși, cu o mâinile de o curățenie ireproșabilă, mirosind ușor a iod, fenol sau a dezinfectant. Este un tip internațional, același în toate țările. Nu degeaba toate „vechiturile de bulevard” au și acest personaj, „dragă doctore”. Vă examinează cu o sollicitudine fermecătoare, exagerată și afectată. Capul lui este atât de curat, iar chelia atât de științific liniștitoare (o observați bine atunci când vă ascultă plămânii), tonul pe care vă vorbește e atât de protector în voioșia sa atât de liniștitor încât nu vă puteți abține de a-l privi pe acest doctor decât cu un fel de dragoste. Nu este emoționant în același timp că el dă o atât de enormă importanță sănătății dumneavoastră, în alte cuvinte, vieții dumneavoastră, persoanei dumneavoastră, ființei dumneavoastră inestimabile. Nu vă simțiți măgulit? O, ce doctor delicios, o ce doctor de neuitat! Adâncit în fotoliu și aranjându-și cu o mișcare iscusită ochelarii pe nas, vă declară cu o nuanță de solemnitate în voce: Câteodată astfel știința a triumfat definitiv asupra bolii: sunteți vindecat! totuși trebuie să mai rămâneți în pat căci mișcarea, oboseala ar putea să vă afecteze inima. Desigur, dacă insistați, vi se va permite o oră sau două în

confortul fotoliului. „De fapt, nu ar trebui să permit așa ceva. Consimt totuși din prietenie pentru dumneavoastră. Sunteți prea obosit de pat, sărmanul meu prieten...”

Mai pălăvrăgește câteva clipe pe tema unor relații comune, îl calomniază în trecere pe profesorul Oricine (periculosul său rival) și menționează în trecere un caz interesant de cancer pe care-l urmărește profesional în acest moment. Pleacă în sfârșit, umplând camera de un râs voios și exprimându-și într-un mod sclipitor și abrupt urările de bine. „Să-ți fie de bine, dragul meu, constituția este solidă, dar să fii prudent!” Apoi, o ultimă remarcă liniștitoare: „Să nu te îngrijorezi, dragul meu, îți voi trimite nota.” La care-ți spui în sinea ta: „Asta, bătrâne, sunt sigur că nu vei uita niciodată”.

În continuare îți vei lua prânzul, vei bea o cafea, vei aprinde o țigară (chiar și asta v-a fost permis). Așezat într-un fotoliu (da, așezat într-un fotoliu, domnule), ce bucurie, ce delicii ale convalescenței! Sunteți încă slăbit, este adevărat, dar simțiți că în două sau trei zile forțele vă vor fi revenit. Veți munci, vă veți distra ca înainte. Nu este viața un lucru minunat?

Vă este adusă cina. Citiți scrisoarea unui prieten cu mult amuzament, aruncați nota de plată a dentistului cu indignare în coșul de hârtie și vă simțiți obosit: o oră și jumătate în fotoliu este încă prea mult pentru dumneavoastră. Asistenta vă ajută să vă întoarceți în pat, iar dumneavoastră profitați din nou de ocazia de a o face să roșească un pic (dacă și-a păstrat capacitatea de a roși la o remarcă frivolă sau la un compliment insidios). Doborât de impresiile și problemele zilei închideți ochii și vă abandonați fără rezistență somnului.

Reprezentăția s-a terminat, perdeaua de la fereastră pe care asistenta a tras-o înainte de a părăsi camera a ținut loc de cea care la teatru a cazut la sfârșitul primului act.

Spune-mi acum, nu este fermecător să te răsfeți un pic? Oamenii care te-au înconjurat cu atenție atât de emoționantă, care v-au vorbit de sănătatea dumneavoastră ca despre comoara lor personală, toate gândurile lumii care au părut să se concentreze asupra îndrăgitei și prețioasei dumneavoastră persoane...

III. „Proba morții”

1.

Un bufon și...moartea

Există două lucruri mai contradictorii? Există un contrast mai complet și ascuțit? Nu din ceea ce știu.

Un bufon și Moartea!

Omul și Destinul.

Voința omului și voința sorții.

Să pui față în față bufonul și moartea, ce impertinență, ce sfidare!

Un bufon care nu încetează să fie bufon, în fața imaginii morții, nu este doar un erou, ci un supraerou. A învinge frica de moarte în costum și armură de cavaler este măreț. A învinge cu boneta bufonului este infinit mai măreț. Căci este o victorie a omului, dar în același timp, o înfrângere a Morții. Jurământul cavalerului de a nu tremura în fața morții, ne umple de respect.

Bufonul cu tichia pe cap care nu tremură în fața morții ne umple de o admirație mult mai profundă.

S-o învingi pe bătrână cu spada? Ce non-sens! Noi, nebunii, o punem pe fugă râzând.

Să disprețuiești primejdia și să rămâi calm, asta este ceva. Să disprețuiești primejdia și să reacționezi râzând, e cu totul altceva. Căci nu există armă mai ucigașă decât râsul.

Într-adevăr, cine ar face mai mult rău: un râs batjocoritor sau o insultă grea?

Să vezi totul în ridicol, aceasta este dorința noastră secretă. Este de asemenea și dorința secretă a Morții și datorită acestei

vulnerabilități, bufonul o învinge.

Îți înțelegi acum de ce clopoștii din tichia bufonului sunt auziți ca sunetul propriului marș funebru. Ne spune atunci cu o mină de superioritate și compasiune: „Fii, deci, un bufon!”. Și întorcându-vă cu un semi-surâs, încercați să-i ignorați nu numai prezența, ci și existența. Dar ceasul sună, iar moartea e în prag... Ce vi se întâmplă? Unde vă este magnifica încredere de sine? De-țșarea, „îndrăzneală”, indiferența... Bufonul însă râde întotdeauna. Gândiți deci așa: el râde! El îndrăznește să râdă.

Râde bine cel care râde ultimul. Îl credeți nebun sau prost? Dar acum vă înclinați în fața înțelepciunii sale.

Gândiți-vă că trăim într-o lume amăgitoare în care totul, chiar și cele cinci simțuri încearcă să ne înșele, o lume în care cele mai mari descoperiri științifice măresc misterul în loc să-l risipească, o lume în care ne lovim mereu de enigme. Cum puteți crede atunci că voi lua ceva în serios? Îmi veți spune că există un lucru sigur - Moartea, dar de unde știți că este sigur? „Și dacă Moartea nu există?” Și dacă totuși ne înșelăm?

Dacă toate acestea nu sunt decât trucuri, înșelăciuni, dez-amăgiri. Și dacă nu suntem decât „material animat” în mâinile unui experimentator îndrăzneț? Spuneți „legi fizice, legi naturale” etc. Și dacă aceste legi nu există decât în imaginația noastră? Enigme, înșelăciuni, mistificări și amăgiri, iluzii, fantome și umbre. Cum ați vrea să mă faceți să înot în asemenea ape și să rămân serios? Tragedii? Drame? Nu, domnilor, prefer să râd și să fac pe nebunul. Dacă lumea glumește cu mine, de ce nu i-aș întoarce glumele? Înțeleptul se asigură întotdeauna de posibilitatea unei greșeli, folosind un sceptic „dacă” sau „totuși”. Oricum te simți

mai bine în felul acesta.

Da, dacă ați crezut că era un nebun sau un bufon, iată-vă gata de a vă înclina în fața înțelepciunii sale.

Cunoașteți ceva absolut sigur (în materie de știință)?

Eu vă spun că, în ceea ce mă privește, nu cunosc nimic sigur. Absolut nimic, domnilor.

Atunci, haideți să facem pe nebunii.

Și de ce? Veți spune.

Să o spunem: *quia absurdo*. Da, domnilor, *quia absurdo*.

Ce? Idealuri înalte?

Ha-ha-ha. Foarte bine, domnilor. Idealul dumneavoastră este supraomul? Al meu este superbufonul.

2.

Ariman era numit adesea de egipteni „cel care are mai multe morți” (ceea ce implică: temeți-vă de Ariman²² și adorați-l pe Ormuzd²³). În vechea Rusie era un proverb: „Nu mori de două ori, dar o dată tot te prinde moartea.”

E dur, aveți dreptate, dar este și liniștitor.

3.

În capitolul XVIII din Vanidades se spune: „Numești „atravan” (preot) un bărbat care veghează toată noaptea pentru a atinge înțelepciunea sacră, care rămâne fără frică față de momentul morții și căruia un Paradis magnific i se deschide.” Superbufonul atinge exact același lucru ca și „atravan” cu o singură diferență:

²² Ariman, Răul în Zoroastrism

²³ Ormuzd, întruchiparea Binelui (sursa luminii) în Zoroastrism

metoda sa este mult mai puțin epuizantă și dificilă.

Nu, stimată doamnă, nu are nevoie să fie un „atravan”... Ce anume? Poftim? Da, prefer ceaiul fără lămâie.

4.

Cele două lucruri care-mi plăceau cel mai mult pe proprietatea prietenului meu M..., unde mi-am petrecut ultimele vacanțe, erau castraveciorii noi și „*Cum se moare*” de Émile Zola. Devo-ram cu aceeași mare poftă și-mi rămânea același gust agreabil. Într-adevăr cum l-aș putea uita pe contele care vroia să moară într-o completă singurătate fără să revăd pe noptiera sa comedia tristă a grijilor și durerilor sale. Ultima sa dorință de om bine-crescut era de a dispărea fără a fi remarcat, fără a deranja pe nimeni.

Puteți condamna această modestie, acest rafinament de veritabil aristocrat, eleganța manierelor sale.

5.

Riscându-și averea, reputația și sănătatea, romanii obișnuiau să spună „*exitus patet*” (ceea ce vrea să spună *există întotdeauna o ieșire*). De la această formulă, la „*încercarea morții*” (adică la dife-ritele feluri de a muri) nu este decât un pas. Faptul că această idee era familiară romanilor este dovedit de metoda lor preferată de sinucidere: tăierea venelor. Nero a plătit un tribut greu pentru că nu a exersat de un număr suficient de ori.

6.

După cum toată lumea știe, Sarah Berhardt dormea într-un sicriu, ceea ce era, după părerea ei, de cel mai bun-gust feminin.

Deviza care împodobește obiectul de mobilier era „quand même” (oricum).

Veți întreba: poză extravagantă, perversiune stupidă sau o bună publicitate?

Bine.

Agatha, bătrâna țărancă, descrisă de W. Reymond în „*Țărării*” a strâns și a prețuit toată viața sa veșmintele bogate. Atunci când a sosit ultima zi a vieții sale, s-a îmbrăcat pentru a apărea în fața prietenelor și privindu-se în oglindă și-a spus cu bucurie și mândrie: „Am aerul unei adevărate mari doamne”.

Ce ziceți de asta?

7a.

Iartă-mă, doctore, dar nu reușești să mă înspăimânți. Moar-tea nu există, există doar boala și convalescența. Este adevărat, totuși, convalescența poate fi de două feluri: se poate intra în con-valescență în lumea asta sau în lumea cealaltă.

(Voi sunteți cei care-mi datorați azi onorariul pentru acest sfat profesionist.)

7b.

De ce-mi plac atât de mult „încercările morții”? Probabil pentru că în general ador lucrurile fantastice (nu uita, doctore, că moartea este produsul credinței noastre).

8.

Se spune că somnul este copia, în mic, a morții. Oamenii răi au teamă de moarte. Este normal că sunt înspăimântați de copia morții (s-a stabilit științific că remușcările cauzează insomnii).

Cititorul înțelege desigur că totul nu este decât o încercare a morții. Un om bun simte aceeași plăcere dormind în patul său ca o femeie bine-făcută care încearcă o rochie nouă la croitor.

9.

O masă bună e încununată de o brânză care miroase puternic răspândind un iz de mucegai și de grăsime și care se descompune încet prin acțiunea unor microorganisme (*Piophila casei* și *Tyroglyphus siro*). Atât de mare este dorința oamenilor cu gusturi rafinate.

De ce atunci să ne revoltăm împotriva destinului fatal care ne încoronează viața cu ceva echivalent? Brânza este sfârșitul mesei.

Moartea este sfârșitul vieții.

Într-adevăr, analogia e completă.

Astfel, ar trebui să alegem moartea cu aceeași naturalețe și bucurie cu care alegem brânza. Este sigur că există mai multe feluri de moarte decât feluri de brânză. Aceasta este singura diferență.

10.

Ne putem obișnui cu primejdia morții până la a nu o mai remarca. Ați auzit desigur despre acel pictor care, suspendat la înălțimea celui de-al treisprezecelea etaj al unui zgârie-nori și privind automobilele mergând, a exclamat „Nici pentru o mie de dolari nu aș duce până acolo”.

Moartea nu este prin ea însăși de temut, dar trebuie să te temi de frica de moarte. Unul din scopurile încercării morții este acela de a paraliza această frică. Ca peste tot, practica și exercițiul

înseamnă foarte mult. Credeți-mă, înainte de a se gândi la zgârie-nori, pictorul despre care vorbeam a lucrat pe case de două etaje. Suspectându-și prietenii că vor să-l otrăvească, Mithridate, lua în fiecare zi o doză progresivă de arsenic. Într-adevăr, trebuie să ne gândim mereu că trebuie „să ne antrenăm”.

11.

O doză de otrăvă, un revolver încărcat, o repetiție de duel, o partidă de vânătoare în Caucaz în cursul căreia vânătorul se întâlnește cu ursul, testarea unui avion nou construit, ascensiunea unui pisc în Alpi- nu sunt toate acestea lucruri fascinante, nespuse de atrăgătoare?

A scăpa de moarte ca prin urechile acului, ce poate fi mai seducător? În asta constă secretul irezistibilei atracții pe care încercarea morții o exercită asupra celor muritori.

12.

Încercarea morții poate fi practică mai ales de mizantropii care au o înclinație naturală spre suicid, căci nimic nu poate alina mai bine această predispoziție decât delicioasa preocupare pentru moarte.

Dacă trăiți în sud, într-o zonă cu multe flori, aveți minunată șansă de a încerca moartea prin otrava trandafirilor. Nu lăsați să vă scape această șansă, sentimentul de frumusețe va domina sentimentul melancoliei. Posibilitatea unei morți atât de elevat estetice vă va învăța cu certitudine că o viață care poate aduce o asemenea frumusețe subtilă merită să fie trăită.

Dacă medicul dumneavoastră nu se va opune, tăiați-vă vene-

le pentru o singură clipă. Faceți asta în prezența lui, relaxat într-o baie fierbinte, parfumată cu săruri aromatice. Dacă vreți să aveți iluzia unei „morți clasice perfecte”, cereți-i să-și scoată ochelarii și să se îmbrace în alb, „mort”, într-un mod atât de elegant și nobil, vă veți reîntoarce la viață cu un suflet reînnoit. Nu degeaba bu-nicile noastre adora luarea de sânge: această tradiție stă mai de grabă la baza unei teatralități psihologice decât medicale.

13.

Istoria ne învață că moartea poate fi încercată și asupra ce-luilalt nu numai asupra ta însuși. Astfel, Cleopatra obișnuia să încerce pe sclavi toată paleta de otrăvi orientale (în ceea ce mă privește este cel mai negru exemplu de teatru pentru sine pe care îl cunosc). Nu trebuie să uităm niciodată că acest fel de a încerca moartea asupra celorlalți poate avea consecințe pe cât de serioase, pe atât de nedorite. De pildă, exemplul lui E. S. A. Iakovlev, tânăr milionar rus din garda imperială, în preajma anului 1840. Invita-ții săi nu părăseau niciodată casa înaintea zorilor. Când aceștia se ridicau pentru a pleca, Iakovlev striga cu o voce răgușită „Aduceți sicriul!”. Servitorii aduceau un sicriu plin de șampanie și un pistol încărcat. Ceremonia începe. Iakovlev amenința cu pistolul încărcat pe primul care vorbea de plecare. Consemnul era să bea tot conținutul sicriului. Dacă invitatul reușea, Iakovlev îl îmbrățișa și-l lăsa să plece. În cazul în care cădea beat, în hohotele de râs ale asistenței, Iakovlev striga „luați cadavrul!”, iar invitatul era luat și abandonat somnului într-o cameră în care se trezea abia a doua zi. Această probă era impusă tuturor invitaților până la ultimul. În 1848, Iakovlev era într-o stare de tristețe din cauza sinuciderii

recente a unuia dintre prietenii săi. Într-o zi la o oră neobișnuită a cerut servitorilor să-i aducă faimosul sicriu. Și-a încărcat pistolul, a băut tot conținutul sicriului, și-a pus pistolul la tâmplă și a tras. Ultimele sale cuvinte au fost, ca de obicei, „Luați cadavrul!”.

Se poate spune că încercările morții, exercițiile excesive pot fi la fel de rele ca și absența exercițiului. În orice caz de *mortuis nil nisi bonum...*

Spectacolul s-a terminat. Cortina cade. Ar mai fi nevoie ca autorul să adauge ceva acestei cărți într-un scurt epilog? Ar putea? S-ar putea? Ar fi nevoie?

Autorul știe bine că ar putea să înceapă epilogul printr-un aforism. De exemplu, acesta: „Altă dată, oamenii credeau că Dumnezeu se află acolo unde sunt idolii; mai recent, s-a crezut că teatrul există doar acolo unde este clădirea care se numește teatru, dar mii de ani au trecut pentru ca lumea să înțeleagă prin mine, că teatrul este în toate și peste tot.”

Acest preambul ar putea fi însoțit de câteva variațiuni cu ajutorul cărora autorul să încerce să se arate cât mai strălucit. În cele din urmă, totul ar constitui un epilog decent, un pic pretențios, într-adevăr, dar „dramatic” și „colorat”. Autorul nu se va lăsa tentat de un sfârșit atât de facil, artificial și convențional.

Pentru a-l trata cu exactitate și precizie subiectul acestei cărți a fost nevoie de o mare scenă, bine utilată, căci un mic teatru, o mică scenă lipsită de mașinăria modernă nu ar fi ajuns pentru acest ansamblu enorm de idei și sentimente care prin legăturile, șocurile și anvergura lor au vizat producerea unui anumit efect teatral. În alți termeni, o adevărată reprezentare teatrală, cu decoruri, rampă, numeroși actori și elemente necesare pentru tragedie și arlechinade, pentru comedie și bufonerie. Un spectacol de acest fel a fost dăruit cititorului pe scândura acestei „cărți- teatru”.

Acum că spectacolul s-a terminat, explicațiile suplimentare ar fi inutile. Piesa trebuie să vorbească pentru ea însăși. Să lăsăm spectatori să-i judece calitățile și să lăsăm măcar o dată autorul să se ascundă modest în spatele cortinei fără să încerce să-și impună nici ideile, nici opțiunile.

SFÂRȘIT

Bibliografie

Scrieri de N. Evreinov, apărute înainte de exil.

Cărți de teoria și istoria teatrului

Introducere în Monodramă (Petersburg, 1909)

Actorii-iobagi (Petersburg, 1911)

Teatrul ca atare. Baza teatralității, în sensul originii pozitive a artei scenice și a artelor vieții (Petersburg, 1912)

Pro scena sua. Mizanscena. Histrionii. Problemele vechi ale teatrului (Petersburg, 1915)

Teatrul pentru sine. I. Teoretică (Petersburg, 1915) – II. Pragmatică (Petersburg, 1916) – III. Practică (Petersburg, 1917)

Originea dramei. Schiță de folclor. (Petersburg, 1922)

Ce este teatrul? Carte pentru copii (Petersburg, 1922)

Inovații teatrale (Petersburg, 1922)

Drama primitivă a germanilor. De la istoria civilizației germano-scandinave (Petersburg, 1922)

Invențiile teatrale (Moscova, 1922)

Poetul teatralizează viața (Moscova, 1922)

Despre Masca Nouă. Auto-bio-reconstructiv (Leningrad, 1924)

Azazel și Dionis. De la originea scenei la raporturile sale cu drama semiților (Leningrad, 1924)

Teatrul la animale. Despre sensul teatralității, considerat din punct de vedere biologic (Leningrad, 1924)

Misterul lui Rasputin. Despre masca mitologică (Leningrad, 1924)

Opere dramatice

Stiopik și Maniurocika. Un act (Petersburg, 1907)

Despotul frumos. Ultimul act al unei drame (Petersburg, 1907)

Războiul. Trei acte (Petersburg, 1907)

O astfel de femeie. Un act (Petersburg, 1908)

Moartea veselă. Un act (Petersburg, 1909)

Groparul fericit. Un act (Petersburg, 1912)

Scoala stelelor. Un act (Petersburg, 1911)

Spectacolul iubirii. Monodramă în trei acte (Petersburg, 1909 și 1917)

Esențialul. (Comedie de moravuri). Patru acte (Petersburg, 1921)

Corabia celor drepti. Trei acte reprezentate la Varșovia în 1925

Radio-Sărut (Inedit, 1926)

Teatrul războiului etern (Paris, 1928, inedit)

În colecții:

Teatru de N. Evreinov. Tom I. – Idolii, Zei-simulacru, patru acte. Temelia fericirii, trei acte (Petersburg, 1908)

Tom II. – Târgul de Sfântul Denis, un act; Regii Magi, un act cu prolog; Bunica, un act; Trădare latentă, clownerie în trei acte, etc. (Petersburg, 1914)

Tom III. – În culisele sufletului, un act. Revizorul, bufonerie de regie, în cinci tablouri.

Al patrulea perete, două acte. Bucătăria râsului, concurs mondial al spiritului, patru acte, (Leningrad, 1923)

Broșuri și articole:

Originea operetei (Petersburg, 1913)

Despre punerea în scenă a lui Hilperic (Petersburg, 1913)

Despre teatralitatea lui Oscar Wilde (Revista Teatrul și Arta, 1915)

Arta regizorului (Informatorul teatral, 1914-1915)

Despre Adevăr în Artă (Curierul Bursei, 1915)

Numele dumnezeului meu este Teatrarh (Arta, Tiflis, 1920)

Teatroterapia (Viața artei, Petrograd, 1920)

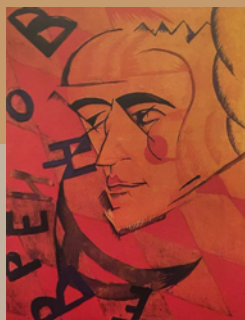
Scena teatrului și scena vieții (Viața artei, Petrograd, 1920)

Demonul teatralității. Leonid Andreev și problema teatralității în viață (Viața artei, Petrograd, 1922)

Misterul lupului negru (Arena, 1923)

Proba timpului. Centenarul Teatrului Mic de Artă (Arena, 1924)

Nikolai Evreinov (1879-1953) este un important regizor, dramaturg și teoretician al teatrului.



A marcat, prin accentul pus pe ideea de teatralitate, evoluția teatrului modern, influența sa asupra lui Meyerhold și Pirandello fiind majoră.

În încercarea de teoretizare a unui instinct al teatralității a pus accentul pe esența pre-estetică a teatrului, mai primitivă și mai puternică decât sentimentul estetic al frumosului. A explorat formele tradiționale ale teatrului (commedia dell'arte, tragedia greacă), la **Starinny Theatre** (**Teatrul vechi**, Sankt-Petersburg - 1907-1912) și relația teatru-viață (prin dramaturgie - **Moartea veselă**, **Comedia Fericirii**, scrieri teoretice - **Apoloogia Teatralității** și spectacole - **Asaltul Palatului de Iarnă** - 1920).

Prin scrierile și cercetările sale, **Evreinov** anticipează metodele de actorie ale anilor '60 și '70 și paradigma sociologică a teatrului.