

„Dacă există un gen, e dificil să introduci unul nou.“ Diderot, plecând de la această cvasi-imposibilitate primară, a hotărât totuși să dea, în „Fiul natural“ (1757), „ideea unei drame ce ar fi între comedie și tragedie“, iar eseul „Despre poezia dramatică“ (1758), de unde sunt citatele, începe cu un text intitulat „Genuri dramatice“. Drama lui Diderot tinde mai mult spre realism decât spre miraculosul mitologic: „E prea puțină credință pe pământ“, constată Diderot în „Convorbiri despre «Fiul natural»“, ca să ne putem întoarce la liturghia păgână sau creștină. Trebuie reprezentate situații obișnuite și să nu neglijăm „micile pasiuni“ în favoarea marilor pasiuni.

Predecesor al lui Hugo, marele iluminist francez revine la noțiunea de *dramă*. În acest sens, Aristotel nu face distincții clare între Sofocle și Aristofan: aceștia „reprezintă amândoi personaje care acționează și fac drama“ („Poetica“). La rândul său, Diderot, când parcurge „părțile dramei“, ajunge la o constatare unitară: „Prin subiect trebuie să judecăm asta? În genul onest și serios, subiectul nu e mai puțin important decât în comedia veselă și e tratat într-o manieră mai adevărată. Prin caractere? Ele pot fi la fel de diverse și la fel de originale, iar poetul e constrâns să le traseze și mai puternic. Prin pasiuni? Ele se vor arăta cu atât mai energice, cu cât interesul va fi mai mare. Prin stil? Acesta va fi mai nervos, mai grav, mai înalt, mai violent, mai susceptibil pentru ceea ce numim sentiment, calitate fără de care niciun stil nu vorbește inimii. Prin absența ridicolului? Ca și când nebunia acțiunilor și a discursurilor, când acestea sunt sugerate printr-un interes rău înțeles sau printr-o deplasare a pasiunii, n-ar fi adevăratul ridicol al oamenilor și al vieții.“

Unu astfel de... „tratată de descompunere“, cum ar fi spus E. M. Cioran, e de preferat, aici, un demers natural, urmărirea unui fir al dramei, reperarea marilor ei momente. Un astfel de stadiu nu poate ignora o paralelă constantă între comedie și tragedie. Ar fi putut, de asemenea, pleca de la examinarea unei drame repertoriata ca atare, „Hernani“ (1830), a lui Hugo, sau „Tatăl“ (1887), a lui Strindberg. Am găsit o soluție mai economică, dar poate mai puțin rigidă și mai sugestivă. Știind ce loc acordă Diderot „schitei“ și ce origine îi găsește în „Poetica lui Aristotel“, am reținut o dramă extrem de scurtă, „Interior“, a lui Maurice Maeterlinck, a doua, după „Alladin și Palomides“, dar înainte de „Moartea lui Titangiles“, „trei mici drame pentru marionete“ publicate în 1894 la Edmond Deman, editorul bruxellez al „Poeziilor lui Stéphane Mallarmé“ (1899). „Interior“ a fost jucată, pentru prima oară, în 1905 la „Théâtre de l'Oeuvre“. Cunoscutul critic, de la vremea aceea, Jules Lemaître fusese satisfăcut de a fi găsit „cu totul naturale și adevărate“ „condițiile miciei drame“ și se felicita că n-a găsit nici „mister“, nici „obscure ghicitori“, adică nici urmă de mit. Așa stau

O „bizarerie“ literară a lui Maeterlinck

lucrurile oare? Această mică dramă, oglindă a unei mari drame a trecutului, ne permite să-i regăsim acestei specii literare spiritul și momentele.

O operă dramatică poate începe *in medias res* sau cu introducerea acțiunii prin intermediul unei prezentări. Cele două formule au fost ilustrate, pe rând, de către Tirso de Molina (1584-1648), în „Înșelătorul din Sevilla sau oaspetele de piatră“ – 1630 (în palatul regal din Neapole, Don Juan, prezentându-se drept „bărbat fără nume“ face dragoste cu ducesa Isabella, profitând că e noapte) și de către Molière, în „Don Juan“ (în prima scenă, valetul, Sganarelle, sub pretextul că aduce un elogiul tutunului, îi face stăpânului său un potret critic în prezența lui Guzman, omul de încredere al Elvirei). Sganarelle ar putea fi opusul confidenților racinieni. Se știe, tragedia clasică le oferă deseori personajelor în principiu secundare un loc important în scenele expozitive: o conversație va furniza astfel cititorului ori spectatorului datele esențiale. Tragedia greacă, dar și comedia, recurge la prolog, încredințat, în general, unei divinități: Atena, la începutul tragediei „Aiax“ (Sofocle), Dionysos, dialogând cu Xanthias, sclavul său, în „Broaștele“ (Aristofan). Chiar Goethe folosește această sintagmă, în „Faust“ – „Prolog în cer“ (intitulat „tragedie“). „Interior“ începe cu un dialog între Bătrân și Străin, care sunt pe cale să intre cu precauție în grădina unei case. În orice *străin*, vechii greci sperau sau se temeau să constate prezența unui zeu. În orice caz, un astfel de personaj era într-o aură de mister, ca Oreste întorcându-se din exil („Xenos“), desemnat, într-adevăr, ca „Străinul“ la începutul „piesei în două acte“ a lui Jean Giraudoux, „Electra“, escortat deja de trei fete care nu vor înceta să crească, micile Eumenide reprezentând „destinul copil“. În mica dramă a lui Maeterlinck, Străinul e cel ce întreabă, iar Bătrânul, cel ce răspunde. Rolul Străinului e încărcat de întrebări: „Ce o să facem? [...] De ce trebuie să vă însoțesc?“ Are nevoie să i se facă o descriere precisă a locurilor. Și totuși el este acela care a văzut, chiar dacă nu-i decât un trecător, un străin. Nu-i chiar ignorantul căruia i se expune o situație. Colaborează la prezentarea însăși. Un sistem de intermediari se organizează: între Oreste și prietenul său Pylade, între Oreste și Preceptorul lui – un bătrân, și el, în „Electra“ lui Sofocle sau în „Muștele“ lui Sartre.

Dar intrusul? Instrusul va fi Umbra, aceea a lui Agamemnon, în „Hoeforele“ lui

Eschil: prezență invizibilă, mută, într-o tragedie ce se desfășoară în jurul unui mormânt. În „Hamlet“, Străinul ar putea fi Fantoma (*Ghost*), care intră în scenă chiar la mijlocul a ceea ce ar trebui să țină loc de scenă expozitivă, dialogul gărzilor, pe meterezele orașului Elsinore, și ofițerii de gardă, Marcellus și Bernardo. Străinul, la început, nu-i decât o umbră ce trece abia observată. Nodul acțiunii dramatice se va forma când marele Defunct va vorbi, revelând că e precedentul rege al Danemarcei, Hamlet, tatăl lui Hamlet. De data asta, fiul e aici. Fantoma îi face semn și îl conduce pe terasă pentru a-i revela că el este: „I am thy father's spirit“, pentru a-i spune, de asemenea, care e soarta lui în lumea de dincolo și ce așteaptă de la lumea asta: răzbunarea omorului a cărui victimă a fost. Rezultă, de aici, o criză, o criză politică în regatul Danemarcei, o criză a valorilor în familia domnitoare, o criză pentru prințul al cărui gest va rămâne suspendat între jurământul declarat tatălui său și tendința de a amâna. Hamlet e, atunci, un om care a văzut deschizându-se domeniul puterilor misterioase ale lumii, așa cum se deschide Regatul Feeric pentru Bottom, în „Visul unei nopți de vară“. Criza se naște din ezitarea lui, dar nu se reduce la asta. René Girard a regăsit în teatrul elisabetan ceea ce analizează în legătură cu teatrul lui Euripide: violența și sacrul („Violența și sacrul“, 1972; „Shakespeare, focurile invidiei“, 1990). În „Hamlet“, ca în „Visul unei nopți de vară“, e o criză generală. Toți sunt atinși, chiar

și Ofelia, fiica lui Polonius, iubita lui Hamlet, în legătură cu care, începând cu scena a III-a a actului I, în momentul plecării, fratele său se teme de o catastrofă ce se va abate asupra ei.

În „Interior“, cea care s-ar putea numi Ofelia e deja moartă și nu mai există alt spectru decât al său. Ea apare doar în descrierea Bătrânului, când vorbește despre modul de a intra în grădina casei („Dacă intrăm împreună, le spun, de exemplu, după lungi detalii: «Am găsit-o așa ... Plutea pe fluviu și mâinile ei erau împreunate.»“) și în replica Străinului privind modificarea mărturisirii („Mâinile sale nu erau împreunate; bratele atârnav de-a lungul trupului“). E neîndoieșnică referința implicită la textul shakespearian, însă reluarea mărturisirii, însoțită de corectură, e indiciul crizei. Iar această criză e, aici, mai puțin o criză a acțiunii decât o criză a discursului. Fără îndoială, străinul se întreabă ce trebuie să facă, precum Hamlet și Oreste când se află în fața mamei lor. Iar străinul înfățișează diverse ipoteze de a vorbi: să intre singur și să vorbească, să intre amândoi și să vorbească pe rând, să vorbească numai puțin.

Din punct de vedere scenic, problema se pune astfel: cum să vorbești unor prezențe mute, celor două fete care, în cameră, întorc capul spre fereastră? Bătrânul se mulțumește cu un mod impersonal de adresare: „Vedeți că se vorbește...“, „Nu se știe... Și se știe?“ Idealul ar fi un anunț care să se facă singur, așa cum Oreste al lui Giraudoux a trebuit să viseze o sabie ce ar

ucide singură. Pentru Hamlet, **nodul** este cel al contradicțiilor sale, iar, în „Interior“, cel al găturilor sugrumate care nu știu dacă trebuie să treacă prin bariera tăcerii.

După prolog și cântul liric de intrare al corului (*parodos*), urma, în tragedia greacă, seria episoadelor, dialoguri întrerupte de imnurile cântate în cor, staționar (*stasimon*). Astfel, drama avansa prin mari valuri, ca să reluăm imaginea ce apare la sfârșitul „Hoeforelor“ lui Eschil. Aceste divizări erau mai naturale, mai puțin mecanice decât cele în acte, în teatrul clasic, sau decât cele pe zile (*jornadas*), în teatrul spaniol al secolului de aur. Cele două noțiuni, ce nu se suprapun, corespund, și una, și alta, unei scandări a dramei.

Înainte de 1623 (când a apărut ideea de „folio“ – filă de registru, de carte sau de manuscris numerotată o singură dată, pe o singură față, pentru ambele pagini), piesele lui Shakespeare nu erau împărțite în acte, nici în scene numerotate. Piesa evolua mai mult prin impulsuri întâmplătoare decât prin cascada **peripețiilor**, la care se reduce teatrul, când acesta chiar se vrea eficace. Nicio tragedie nu e mai clară, în privința asta, ca „Macbeth“, unde valurile succesive au fost prevăzute și anunțate în predicția Vrăjitoarelor (*Weird Sisters*). În „Hamlet“, ca, mai târziu, în actul al IV-lea din „Don Juan“, niște nechemați vin să tulbure meditația prințului danez: Polonius, Rosencrantz și Guildenstern, Ofelia însăși, Laerte. Ca să reluăm imaginea lui Mallarmé apropos de ultimul, ei *găuresc* „ambianța pe care o degajă emblematicul Hamlet“ („Hamlet“).

Mallarmé (după ce, în „Genul și modernii“, se dovedește sensibil la orice „ruptură“ prin care se manifestă „drama latentă“), reia această imagine a găurilor când scrie despre teatrul lui Maeterlinck („Prințesa Maleine“, 1889; „Pelléas și Mélisande“, 1892), care „împrăștie file, deliciul“ și face să se succedă „tablouri, scurte, supreme“ fără să aibă nimic „pregătitor“ sau „mașinal“ („Planșe și file“). O „muzică“ prezidează derularea dramei: „Pare că se joacă o variațiune a admirabilei vechi melodrame. În tăcere aproape și abstract din punctul de vedere al acestei arte, unde totul devine muzică în sens propriu, partea unui instrument chiar meditativ, vioara, ar face rău, prin inutilitate („Planșe și file“). Imaginea valului e reluată în „Interior“, dar *actele* se vor construi din valuri de *cuvinte*. „E bine, prevede Bătrânul, ca primul val să se spargă de câteva cuvinte inutile“. Străinul îl corectează printr-o ipoteză: „Cineva ar

Cum vorbim despre spiritul dramei?



• Mircea Bujor

Petre ISACHI

Capacitatea de (auto)iluzionare

putea veni să-l anunțe brusc.“ Între cuvinte vagi și indiferente voalând moartea „Ofeliei“ (de fapt, moartea nu e desemnată printr-un nume, spre deosebire de surorile ei, Marta și Maria) și incidentul cu izbucnirea țărânilor vorbind fără menajamente rămâne această necesitate a cuvântului, ce ține, aici, loc de necesitate dramatică: „Va trebui să sfârșim prin a-l spune“.

Surpriza vine din faptul că, pentru cele două surori, tăcerea e mai expresivă ca orice cuvânt prea clar. Ele au înțeles, ele sunt acolo, „alături de unica moartă“, și totuși nu sunt simpli spectatori. Un cortegiu se formează, ai cărui martori sunt. Într-un fel, sunt *exangeli*: personaje care, văzând lucruri pe care spectatorul nu le vede, le descrie subiectiv; Kleist a recurs la acest procedeu în drama „Penthesilea“ (1808). Totul e reținut, revelația, pe care, intenționat, o întârzie, strigătele și hohotele de plâns înăbușite, deplasările în casa tatălui și a mamei, a celor două fiice. Contrar revenirii în forță a melodramei, „Interior“ e o dramă suspendată în iminent.

Ceea ce ține loc de *deznodământ* în „Interior“, e, în mod curios, un cuvânt mut, neînțeles de spectator, care trebuie să se încreadă în indicația Străinului, devenit un *exangelos* ad-hoc: „STRĂINUL: Tăcere!... Nu l-a spus încă... [...] STRĂINUL: L-a spus dintr-odată!... VOCE ÎN MULTIME: L-a spus!... L-a spus!... STRĂINUL: Nu se aude nimic...“ Ieșirea din casă a familiei nu e decât consecința acestui cuvânt, ce ține loc de lovitură de teatru permițând deznodământul. E o catastrofă, ca în tragedie? E o dezlegare, ca în comedie? Tensiunea, prea lungă, a încetat. Copilul continuă să doarmă în fotoliu. Ne putem gândi la simbolul unei *seninătăți* care, pentru alții, nu poate fi, reluând un titlu al lui René Char, decât o „seninătate crispată“. Ne gândim la seninătatea la care ajunge Oedip la Colona, la ultimele vorbe ale lui Hamlet murind, „restul e tăcere“. El e conștient totuși și-i spune credinciosului prieten Horatio că va lăsa, după moartea sa, un nume rănit („a wounded name“), o poveste („story“), poate un nou mit. La sfârșitul dramei „Pantoful de satin“ (1930, refăcută în 1944), Paul Claudel scrie o variantă de „sfârșit“: „explicit opus mirandum“ („așa se încheie opera admirabilă“). Dar el desemna, astfel, mai mult decât prin textul său, opera lui Dumnezeu în aceste „âmes en travail“, salutând, în ultimul cuvânt încredințat fratelui Léon, „eliberarea pentru sufletele captive“. Niciun instrument al orchestrei nu trebuie să tulbure tăcerea. Acest deznodământ poate fi chiar un sfârșit? Nu poate fi nici pentru dramaturgul care, de la „Partage de Midi“ (1906) la această „acțiune spaniolă în patru zile“, n-a încetat să revină asupra dramei pasionale a vârstei sale de mijloc, nici pentru spectatorul care va fi „prins“ această specie vitală, în jurul căreia totul se compune...

Gheorghe IORGA

Nimic mai productiv pentru un poet decât capacitatea de (auto)iluzionare. Dacă cineva vrea să studieze funcția iluziei și a mitogenezei în procesul poetizării din opera unui scriitor, îl rog să (re)citească volumele lui Petru Scutelnicu, în ordinea apariției: *Paznic la floarea de măceș* (1996), *Amenințarea cu viața* (1998), *Viața de unică folosință* (2002), *Poem pe cord deschis* (2006), *Imperiul cu poeme* (2011) și, desigur, *Îmblânzitorul de iluzii* (Editura „Ateneul Scriitorilor“, Bacău, 2014).

Prima constatare după lectura textelor este că iluzia nu numai că nu subminează conceptul de artă, ci, dimpotrivă, îi asigură longevitatea, cultivând simultan „augusta minciună“ a literaturii și resorturile vanității autorului/ receptorului. „Credința lipsită de măsură“ (=iluzia) a poetului deziluzionat ce-și proiectează/ transfigurează în poeme concise, o lume contaminată de angoase colective, spaime atavice, complexe, reverberații, amintiri, iubiri romantice, despărțiri, melancolii provinciale, „cărți de zăpadă“, amenințări, uitare, frig existențial, „clipe de toamnă“, dictatură, copilărie pierdută, înstrăinare de sine și de lume etc. este un extraordinar spațiu al mitogenezei ce-i menteează poetului imaginarul poetic, harul demiurgic și inspirația.

Scriitorul transfigurează în *Îmblânzitorul de iluzii* un acut sentiment al insecurității, omniprezent parcă, într-o cetate etern asediată de provincialism (= o fațetă aparent inofensivă a prostocrației ce naște și perpetuează abjecția umană și „dictatura frigului“), în care amintirea, presimțirea primejdiei și a iminenței apocalipsei individuale, sociale, politice, neliniștile firii, sentimentul decăderii morale, spirituale și a pierderii valorilor consacrate, dezamăgirea ce face ecuația vieții, ordinea socială fals-europenizată, străină ființei individuale și naționale, pierderea identității sinelui, fatalitatea destinului etc. nu fac decât să decoloreze, urmuzian, vâlul albastru al iluziei.

Paradoxal, în alchimia și arhitectura noului volum, nu poetul „îmblânzește iluzia“, ci iluzia necenzurată (= „spiritul ce

gândește în sensul lui“, J. Paulhan) îl silește pe autor să se pună în slujba ei, pentru a înșela gândirea poetică, mitică, filosofică, religioasă etc.. Deschid volumul la întâmplare: „o iarnă în formă de verb/ dintr-o noapte ce mai fumegă/ pe dungă de stea călătoare/ prin orașul meu umblă porumbei/ ca o rugăciune caldă“ (*Pastel*, p. 30).

Inspirația balzaciană a lui Petru Scutelnicu de a face din iluzie supratema scriiturii nu este întâmplătoare. Mesajul himeric, melancolizat subversiv și topit în substanța celor 70 de poeme, are, simultan, funcție estetică, poetică și poietică: iluzia care ne îmblânzește (titlul este voit paradoxal; feliicitări!) este creație despre care, așa cum susținea cândva R. Tagore, nu poți spune că este ireală. Dimpotrivă! Îmblânzirea iluziei înseamnă, în viziunea prietenului meu Petru Scutelnicu (toți poeții sunt prietenii mei!, nu și criticii, prozatorii!), îmblânzirea „scorpiei“ ce locuiește confortabil în fiecare din noi, înseamnă perpetua noastră (re)umanizare și voință de comunicare cu celălalt.

În volumul *Îmblânzitorul de iluzii*, sub prezența constelației de teme și motive, cunoscute cititorului și din volumele anterioare, legate de fragilitatea ființei (v. Peisaj, p. 6; Abur de orhidee, p. 9; Tramvaiul, p. 18; Tandrețe, p. 21; Melancolie provincială, p. 31; Dictatura frigului, p. 64 etc.), poetul, un hierofant al unei inspirații aparent întâmplătoare, se descoperă dependent de iluzie și trădat inexplicabil. Simțindu-se părăsit de iluzii (iluzia copilăriei, tinereții fără bătrânețe, prieteniei, iubirii, solidarității, așteptării, comunicării cu celălalt etc.), P.S. (pre)simte, ca o fatalitate, primejdia morții interioare, pericolul vidului sufletesc, în fapt asfixierea sufletului de agresiunea abjecției umane. Transfigurarea simfonică a unor teme și motive precum: toamna (este reiterată de cca. 19 ori), îngerul, orașul, soldatul, iarna, scrisoarea, pumnalul, copilăria, tramvaiul, gara, sufletul, spitalul, fotografia uitată,

strada etc. naște o stare poetică transparentă, tragică și absurdă în același timp, de țî „se vede sufletul“ și te determină „să fugi într-o limbă necunoscută“. Fuga de sine, de celălalt, de lume, pierderea credinței etc. scriu, postmodernist, muzica elegiacă a volumului *Îmblânzitorul de iluzii*.

Limbajul poetic inconfundabil, marcă a scriitorului autentic (atenție! există, totuși, pericolul căderii în manierism) este simultan expresia spiritului și a sufletului: „platină în triajul gării/ prin artere îmi circulă/ o copenagă de iluzii/ iarna de aspirină de catifea/ de penicilină/ Danemarca și frigul de cuarț/ mângâind poezia/ ca un pumnal“ (*Vocea poetului*, p. 33). Performanța poetică a lui Petru Scutelnicu este generată de algebra superioară a spiritului ce configurează sub lirica cerebrală, misterul omului ce „prinde cu sufletul gheața lumii“ (v. *Om*, p.40), încât „absurdul semnificativ“ (Călinescu) prinde contur atunci când te aștepți cel mai puțin: „Cuțitul de argint/ este o stradă/ sau o tristețe/ bezna hohotește prin fereastră“ (*Scrisoare la vreme de seară*, p. 32). Conciziunea poemelor, lapidaritatea versurilor, tristețile iremediabile, rafalele de singurătate, privirile de cuarț, melancoliile însângerate, anxietățile potențate de o iarnă definitivă, starea de „toamnă ghimpată“, senectutea (pre)simțită ca o amenințare, minciuna vieții inclusă în „copenhaga de iluzii“, modul atipic în care își cheltuite „însingurarea“ în fiecare zi, nepăsarea existențială, „gerul din provincii“, senzația de lume expirată, ce conviețuiește într-un azil de bătrâni, absurdul ce se însinuează în progresie geometrică etc. sunt tot atâtea inginerii poetice ce-și rătăcesc însuși autorul, într-un labirint borgesian, construit chiar din iluziile celui ce se visa „paznic la floarea de măceș“.

Petru Scutelnicu apără cu aceeași forță de (auto)iluzionare frumusețea lumii; „figurantul dintr-o piesă oarecare/ buimăcit de o rafală de singurătate/printre flori de catifea/ și logaritmi în baza doi/ prin ceață/ de martie/ ochii tăi de cuarț/ nici o toamnă nu mai trage la peron/ în orașul palmuit de nepăsare“ (*Lección de matematică*, p. 36). Tendințele de eroificare, de sancționare și de tabuizare (v. Rugă, p. 8; Cuvinte, p. 15; Tristețea unei clipe, p. 24; Drept la replică, p. 29; Viața, p. 43; Copilăria, p. 55; Frigul ostenit, p. 62; Strada, p. 73 etc.), sunt atenuate de melancoliile „torențiale“ de sorginte bacoviană, de ludic barbian și de cuminența pământului specifică oricărui poet ardelean ce se îmbată cu poezie și cu virtute, respectând, în principiu, toate interdicțiile.

De fapt, aici am vrut să ajung. Interdicția omniprezentă în lumea în care trăim naște nevoia de iluzie poetică, potențează mărșăl mister al existenței de care suntem fascinați și intuiția lirică, mai exact intuiția pură necesară poetizării: „păsarea măiestră/ îți tulbură cerul din privire/ și se face seară/ prin sălcii încovoiate de somn/ primăvară atât de cadancă/ încât se întorc salcâmi acasă/ viață zornăitoare/ pe Covaci și Gabroveni/ viață îndepărtată/ îți prind o stea căzătoare/ în mijlocul inimii“ (*Ai putea să atingi melancolia*, p. 72).

Arta de a vizualiza stările, ideile, iluziile, interogațiile, mirările, revoltele etc. transformă vol. *Îmblânzitorul de iluzii* într-o pictură oarbă, ce se aude în loc să se vadă (apud. Leonardo Da Vinci). Se aude muzica unui suflet ce se crede trădat de iluzii, de prieteni, de lume. Îl asigur pe redactorul-șef al revistei „Plumb“: iluziile nu trădează niciodată. Noi suntem cei care le trădăm. Noi uităm că cine trădează se trădează. Cu siguranță, poetul Petru Scutelnicu va continua să cugete (adică să se iluzioneze la modul absolut), să scrie „cărți de zăpadă“ (v. și poemul cu același nume, p.74), să viseze la „fântâni salbatice“ și să mângâie „poezia, ca pe un pumnal“.



• Mircea Bujor