

Vasile Popovici

**LUMEA
PERSONAJULUI**



VASILE POPOVICI

LUMEA PERSONAJULUI

O sistematică a personajului literar

Editura Echinox
Cluj-Napoca, 1997

„...am o dispoziție deosebită
pentru arta dramatică...”

Ioan Slavici

LUMEA LUI SLAVICI ȘI TRANSPARENȚA INTERIOARĂ

„Niciodată să nu faci ceea ce nu-ți dă mâna să mărturisești în fața orișicui” (Slavici, *Minciuna*)¹.

Dar dacă totuși faci sau ești obligat să faci, în ciuda voinței și a puterii tale de a te opune, ceva ce nu-ți dă mâna să mărturisești în fața orișicui? ...Sau dacă poate nici nu dorești altceva decât să ajungi acolo unde lucrurile nu mai pot fi mărturisite?

Interdicția de mai sus, cuminte și înțeleaptă aproape întotdeauna, e o provocare pentru personajul literar. O secretă tentație îl împinge să o încalce mereu.

Bunăoară, personajele lui Slavici. Dăscălite de toată lumea, înfrîinate de propria lor rațiune și de teama greșelii ireparabile, ele se îndreaptă totuși orbește pe calea interzisă. Iar delictul, odată comis, proliferază monstruos, incontrollabil, nesfîrșite alte delicturi din ce în ce mai mari. La capătul acestui proces sau undeva pe parcursul desfășurării lui, stă parcă la pîndă – inevitabilă – *dezvăluirea publică*. Așezat la o răsîntie, cu privirile ațintite, cineva așteaptă ca mărturisirea să aibă loc, slăbiciunile, atît timp tînuite, să fie date în vileag, demnitatea să fie compromisă.

Felul în care se petrece această *compromitere*, această *decădere*, merită toată atenția.

¹ Pentru opera lui I. Slavici am folosit ediția de *Opere*, Sub îngrijirea unui colectiv, București, Editura pentru Literatură – vol I-II și Editura Minerva – vol IV-XIV, 1967-1987.

Dezvăluirea nu ar fi posibilă dacă nu ar exista alt personaj, complice sau dușman, care să o provoace. Cel ce se ascunde (deținătorul secretului, personajul vulnerabil) împreună cu cel care, voluntar sau involuntar, contribuie la dezvăluire formează agenții situației, *protagoniștii* ei. În jurul amîndurora se creează un spațiu intim, dogorîtor, al secretului și vinei. Acolo intră din întîmplare o ființă străină și pasivă, un martor: *cel de-al treilea personaj*. Despre aceasta și despre mutațiile pe care le produce prezența sa în evoluția întîmplărilor, precum și în actul lecturii va fi vorba în cele ce urmează.

Ne amintim, în linii generale, povestea Martei și a lui Miron din *Gura satului*. Încă de mică, Marta, fiica bogătoiului Mihu, și Toader, feciorul lui Cosma Florii Cazacului, om cu stare și cu neamuri multe, se potriveau prea bine ca satul să nu-i și vadă căsătoriți. Nu e nimeni care să nu se fi obișnuit cu gîndul acestei însoțiri și care să nu o considere nimerită. Numai Miron păstorul s-ar fi împotrivit, dacă i-ar fi stat în putință. Ajunși la pețit, își dau cu toții seama că sînt pe punctul să înfăptuiască un lucru pe care nu-l doresc: Marta, fiindcă îl iubește pe Miron, Safta, mama fetei, fiindcă își iubește copilul, și Mihu, tatăl, fiindcă nu ar vrea să-și vadă singura copilă plecată în curte străină. Dar un lucru ca acesta, dacă a fost pus odată la cale, nu se mai strică așa de ușor, mai ales că tatăl băiatului nu e un om căruia să-i spui azi una și mâine alta. Ce te faci apoi cu *gura satului*, care atît așteaptă? E limpede, așadar, că însurătoarea nu mai poate fi ocolită.

Și totuși ceva vine să se pună de-a curmezișul.

Acest *ceva* trage în cumpăna balanței mai mult decît toate neajunsurile rupturii adunate împreună, mai mult decît rușinea de a nu-ți ține cuvîntul, mai mult decît teama de a intra în gura lumii, mai mult decît chibzuința cea bună care te învață că nu e bine să ți-l faci dușman pe unul dintre fruntașii satului, cînd ai fi putut atît de ușor să ai nenumărate cîștiguri de pe urma înscrisurii cu el.

În ce va fi constînd acest ceva?

La o privire superficială, pare a fi un pretext, un lucru de nimic. Raportat la consecințele pe care le provoacă, e de-a dreptul ridicol. Dar chiar aici stă toată puterea lui, în faptul că provoacă ridicolul.

Sîntem tocmai în ziua peștelui, seara vor veni peștorii. „Mihu iese din curte și pleacă să meargă la casa satului și de aici la biserică.” Ochii femeilor, ai copiilor și ai bărbaților îi urmăresc drumul. Mihu își poartă cu demnitate rangul, răspunde cu bunăvoință la binețe și se știe om respectat. De oricine i-ar ieși în cale s-ar bucura cu măsură, numai pe Cosma Florii Cazacului, viitorul cuscru, nu l-ar întîlni cu dragă inimă. Însă ceasul rău îi aduce față în față. Iată-i apropiindu-se cu pas egal unul de celălalt chiar acolo unde, ca în poveste, locul nu e destul de larg pentru a-și vedea fiecare nestingherit de drum, pe podețul strîmt al pîrîului. Cine să aibă întîietate? Fiecare se gîndește că cîntea i s-ar cuveni mai degrabă lui. Așa că, la mijlocul punții, Cosma și Mihu „se opresc tulburați și posomorîți”. Înainte nu e de trecut, iar înapoi cu atît mai puțin. Rămîne doar albia pîrîului, acum seacă. Sare Mihu în dreapta de pe punte, sare și Cosma în stînga. Incidentul ar fi putut supăra, nu încape îndoială, pe oricine. Mîndria e slăbiciunea celor doi. Niciodată pățania aceasta nu ar fi fost *în sine* un motiv de rupere a logodnei, căci – mărturisită – ea ar fi reprezentat o umilință în plus.

Povestea cu puntea își schimbă însă complet semnificațiile și evoluția atunci cînd *la desfășurarea ei mai iau parte și alții*. Prea puțină însemnătate are cine a mai văzut, important e faptul că în acel loc cineva *a văzut* ce n-ar fi trebuit să fie văzut. Dar și mai important este faptul că Mihu și Cosma *știu* că sunt văzuți de cineva.

„Sus, înaintea casei, stau femeile și priveau în urma lui Mihu; jos era puntea îngustă, pe care nu puteau să treacă doi oameni alătura, și vorba era care căruia să-și dea cîntea întîietății.”

Prezența celui de-al treilea personaj, femeile spectatoare, transformă o întîmplare – e drept, penibilă – într-un eveniment de un ridicol fără margini; pentru o închipuire dilatată de orgoliu nu există grozăvie mai mare decît umilința publică:

„Mergea apoi Mihu, mergea fără a mai privi la dreapta ori la stînga, mergea drept înainte, și femeile parcă veneau în urma lui și bufneau, și rîdeau în hohot, și-și băteau joc de dînsul. Vedea cum una fuge la alta, cum își spun întîmplarea, cum fiecare îi pune cîte-o codiță, cîte un cornuleț, cum întreg satul nu mai vorbea decît de rușinea pe care a pățit-o. Nu mai putea să meargă la casa satului, nici la biserică; el intră prin vîi și se întoarse pe la Fîntîna-Corbului acasă.” (s. n.)

Totul pare simplu aici, fără să fie de fapt.

Să distingem, pentru nevoile analizei, povestea de povestire². Povestea cuprinde numai personajul și universul lui, povestirea integrează întîmplarea și eroii ei într-o narațiune și suprapune două instanțe care-și răspund: naratorul și cititorul implicit³.

În poveste, două personaje se înfruntă pentru că mîndria lor e mai presus de ele și fiindcă nu pot face altceva cînd se știu privite

² Încercăm să traducem prin *poveste/povestire* cuplul *histoire/récit*, astfel definit de Gerard Genette (în *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 10): *histoire* – „ansamblu al evenimentelor povestite”; *récit* – „discurs, oral sau scris, care le povestește”. Acest cuplu reia distincția formalistilor ruși *fabulă/subiect*. Între *poveste* și *povestire* există, de regulă, diferențe semnificative de asamblare: *povestirea* (discurs aparținînd povestitorului) poate începe povestea de la sfîrșit spre început, de pildă, situație în care ordinea ei „naturală” (cronologică) se restabilește de către cititor. Diferențele dintre *poveste* și *povestire* ar trebui să urmărească efecte estetice.

³ *Naratorul* (cel ce povestește) și *autorul* (cel ce scrie) le corespund *cititorul implicit* și *cititorul*. Cititorul implicit (numit și *naratar*) este imaginea pe care autorul și-o face despre cel căruia îi este adresată opera. Această imagine se regăsește în strategia textului, iar uneori semnele acestei adresări sînt evidente. Cititorul avut în vedere de autor (*cititorul implicit*) diferă în mod fatal de *cititorul* propriu-zis. O încercare de clasificare a posibilor cititori (*lectori*), în Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988, pp. 63-78. Teoreticienii lecturii operează curent cu aceste distincții.

de ochi străini. Incidentul ar fi fost lipsit de importanță, dacă nu ar fi fost asistat, deci dacă *cel de-al treilea personaj*, personajul-martor, nu ar fi fost acolo și dacă protagoniștii nu ar fi fost conștienți de aceasta. Supuse privirii, faptele au – în chiar universul personajului – un „cititor”, *cel de-al treilea personaj*. În aparență, dar numai în aparență, funcția lui este pasivă: alții sunt agenții întâmplării. În realitate însă, dinamismul și tensiunea întâmplării își au originea în chiar acest factor „pasiv”, în acțiunea lui instantanee și inflamantă asupra celor două personaje. Reacția *celui de-al treilea personaj* este, în ochii celor doi, singura măsură a realității, singura percepție posibilă, singurul lucru pe care, obsesiv, memoria îl mai păstrează. Ceea ce ar fi trebuit să rămână o amintire, refuzată și de gândul cel mai ascuns, ceea ce poate că (nu poate: sigur!) *nici nu s-ar fi întâmplat* dacă n-ar fi existat acolo personajul-martor, a fost intenționat așezat în plină rază a unei priviri străine. *Întâmplarea a devenit astfel secvență într-o scenă de teatru*. Incorporarea generică – fiindcă despre o *încorporare generică* a dramaticului în epic este vorba – are drept consecință imediată dilatarea dimensiunilor epice.

La nivelul povestirii, mutațiile sînt și mai profunde. Orice povestire scrisă mai păstrează, *stins* însă, modelul dramatic de prezentare a întâmplărilor. La începuturi, cînd comunicarea se făcea *oral*, povestitorul era o ființă reală, ce vorbea, interpreta, cînta: se adresa *direct* cuiva aflat în preajma sa⁴. Reprezentația teatrală a povestirii reale consta nu în ceea ce era povestit, nu în ceea ce se constituia prin intermediul cuvîntului, pe scurt, nu în ficțiunea propriu-zisă, ci în nararea însăși, în condițiile ei exterioare. Relatarea faptelor de către un om în carne și oase avea loc în mod *real*, într-un spațiu *real* și într-un timp *real*, pentru

⁴ Atît de familiare ne-au devenit *literatura* (ceea ce e scris) și *cititul* încît avem înclinația să uităm că o *povestire* era, în mod firesc, un gen *oral*: cineva povestea altora o poveste. Despre trecerea de la oral la scris, despre mutațiile petrecute prin această trecere, vezi Andrei Cornea, *Sciere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

niște oameni în carne și oase și ei (e drept însă că și spațiul, și timpul, și oamenii aceia deveneau alții, străbătuți de irealitatea ficțiunii și jocului). Scrisă, povestea a înlăturat aproape de tot caracterul teatral al povestirii vorbite, căci între narator și cititor relația nu mai este directă, nemijlocită. În ipostaza sa literară, naratorul s-a trasformat într-o „ființă” ubicuă, într-un imens ochi ce asistă nu se știe cum la spectacolul întâmplărilor. Absent din vecinătatea cititorului, naratorul și-a găsit o poziție discretă, ireperabilă, fiind situat parcă deasupra personajelor, cărora le este astfel (invizibil) *spectator*.

Iată însă că există o posibilitate nesperată de *intensificare* a relației teatrale: prin introducerea *celui de-al treilea personaj*, personajul care vede protagoniștii ficțiunii și care este văzut de ei.

Teatralizarea epicului prin introducerea *celui de-al treilea personaj* mărește de fapt distanța dintre personaj și cititor, dar sporește – în mod paradoxal – acuitatea lecturii. Dacă în mod obișnuit personajul și lumea sa ajung la noi prin ocheanul naratorului, acum calea lui este mai lungă: ocheanul naratorului preia o imagine deja reflectată, o realitate deja trăită de o conștiință străină. Lectura noastră străbate două relee: ochiul îndepărtat și *extrem de activ* al celui de-al treilea personaj, și „ochiul” naratorului.

Între lector și Mihai al Saftei, scriitorul așază o ștafetă cu doi alergători, fiecare cu dispoziția sa, cu înțelegerea sa. Rîsul batjocoritor al femeilor vine spre noi străbătînd închipuirea dilatată de oroare a celor doi bărbați. Reflectată de conștiința protagoniștilor, batjocora devine insuportabilă rușine: Cosma se îndepărtează „cu obrajii înroșiți”, iar Mihai se întoarce din drum acasă prin spatele grădinilor. Pînă la cititor însă, toate au vreme să se liniștească, și hohotul femeilor, și rușinea bărbaților. Al doilea alergător – pentru a continua metafora –, naratorul, nu este nici involuntar răutăcios (ca personajul-martor), nici îngrozit (ca Mihai și Cosma), ci doar imperceptibil ironic. Într-un cuvînt – amuzat.

Ar trebui să mai spun acum ce va fi simțind cititorul. Sumar și aproximativ vorbind – fiindcă numai sumar și aproximativ putem vorbi despre aceste lucruri, dacă vrem să rămânem între limitele verificabilului –, reacția cititorului, neputând fi suma tuturor celorlalte reacții, este un *vector*. Prea aproape de personaj, cititorului îi este interzis să ajungă, dată fiind ironia benignă a naratorului. Dar nici prea departe de el nu-l poate duce atitudinea naratorului, căci, așa cum stă, așezată sub ochii unor martori nedoriți, întâmplarea și-a aprins deodată – ca-ntr-o scenă de teatru, dinamică și *vie* – toate culorile. Și, tot din același motiv, trecutul povestirii a prins pe nesimțite să alunece către un *prezent* al spectacolului.

Deși avem în vedere o problemă generală de estetică⁵ a prozei, se cer formulate totuși câteva întrebări, colaterale doar în aparență. Pentru ce m-am oprit la Slavici? Fragmentul analizat este întâmplător în opera scriitorului sau face parte, dimpotrivă, dintr-o constantă a creației sale? Iar dacă se întâmplă să fie vorba – cum și este – despre o constantă, cât este ea de originală pentru literatura română a aceluși timp și cât de fertilă a fost în veacul scurs de atunci?

Un bun punct de plecare îl aflăm în studiul Magdalenei Popescu:

„Un complex individual ca și unul social au făcut din Slavici primul scriitor român dotat cu o remarcabilă acuitate la existența individului printre ceilalți, într-un sens care cu siguranță nu era complet clar nici pentru el însuși și care nu va deveni specific decât în gândirea ultimelor decenii... (În principalele sale direcții) omul lui Slavici îl întâlnește pe *celălalt*, dar nu ca pur obiect (al dorinței, al posesiei, al subordonării) și nici ca pur agent (opunându-se,

⁵ Este o problemă de estetică a prozei, și nu una de *naratologie*, de *poetică*, pentru că analiza ei, înțelegerea ei presupun o stăruitoare *percepție* a fenomenului analizat.

colaborând, subordonându-se). Celălalt există mai ales ca o conștiință care privește și califică. Distanța este esențială, căci, dacă unei acțiuni omul lui Slavici îi răspunde prin reacție (fapta îl eliberează și îl absolvă), unei priviri nu-i poate răspunde; el o interiorizează ca pe propria sa esență, devenind ceea ce pare a fi în ochii altora, ceea ce privirea lor i-a sugerat că este. Individul depinde nu atât de faptele sale sau ale altora, cât mai ales de o opinie determinantă pentru perceperea propriei esențialități.“⁶

Studiul despre Slavici din care am citat are în vedere în mod special „relația individului cu ceilalți“. În cadrul acestei relații, a fost luată de mai multe ori în considerare tema acestei analize, ceea ce numesc *cel de-al treilea personaj*. Relația de intersubiectivitate dialogală nu presupune totuși apariția teatralității în epic prin intervenția unui personaj martor. Teatralizarea epicului este însă pregătită de noua viziune asupra personajului, ca fiindă printre alte ființe, și *deschide o cale derivată, cu totul nouă, în vasta problemă a alterității*⁷.

Dacă ne oprim asupra acestui tip aparte de personaj, introdus la noi de I. Slavici, este pentru a urmări în detaliu un procedeu de construcție narativă – care își află originea, repet, *aici*, în opera acestui important scriitor – cu însemnate consecințe pentru evoluția discursului realist. Este drept că, datorită complexității sale și caracterului său inaparent și aproape inimitabil, fenomenul teatralizării în epic nu se întâlnește decât la marii scriitori realiști.

⁶ Magdalena Popescu, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977, pp. 147-148.

⁷ Cred că *alteritatea* acoperă două realități distincte: *dialogicul* și *trialogicul*. Bibliografia alterității este extrem de întinsă și acoperă o mulțime de domenii: filozofia, unde am fost interesat de gândirea lui M. Heidegger, Sartre, M. Buber, Gabriel Marcel, Levinas, Derrida precum și a unor filosofi mai tineri ca Jean-Jacques Wunenburger sau Francis Jacques; poetică, teorie literară și critică literară (M. Bahtin, Kristeva); sociologie, unde m-au preocupat cercetările legate de psihologia relațiilor interpersonale (G. Tarde, E. Durkheim, M. Mauss, G. Gurvitch).

Să ne întoarcem *dar* (cum ar fi spus concludiv, în stilul său, Slavici) iarăși la operă, asupra altui moment: începutul povestirii *La crucea din sat*.

În casa lui badea Mitru, fete și flăcăi petrec la scărmanat de pene. Sînt acolo și Ileana, fata gazdei, și Bujor, și Ghiță, și alții pe care nu-i știm, veniți de prin vecini, și toți rîd, toți se bucură că sînt împreună. Bujor mai cu seamă nu are pereche; „trei zile și trei nopți el nu ar sfîrși” povestind minciuni și făcînd șotii. Badea Mitru șade pe prispă, „în umbra celor de la masă”. Nici nu-i pasă de glumele tinerilor. Și chiar dacă ar spune el ceva, o vorbă mai grea de pildă, cine ar avea să se supere; cine nu cunoaște că badea Mitru „e cam rău de gură”? Cînd hohotele de rîs ale celor dinăuntru s-au pornit mai bine – Ileana i-a pus lui Bujor cunună de pene, iar Bujor se face că nu bagă de seamă – badea Mitru îl întreabă „alene” pe Bujor dacă boii sînt adăpați, dacă nu cumva caii... Da, da, și boii, și caii au fost adăpați la vreme, „plugurile sînt în car, sămînța este în saci, grăpile la îndemînă”, pe toate le-a făcut Bujor, să nu se îngrijească nimeni de nimic, iar, dacă mai glumesc ei tinerii, să glumească, doar nu sînt moșnegi. Uite, Ghiță poate să spună că e așa.

„A răspuns însă badea Mitru, scurt, dar gros:

– Măi! Cu Ghiță nu te potrivești: tu ești slugă, iară el este stăpîn. Bujor părea că n-a auzit bine aceste cuvinte. El privi o dată aspru la badea Mitru, privi mînios la Ghiță, privi încă o dată împrejur, fără ca să poată vedea și pe Ileana; apoi se sculă încet și-și luă pălăria de lîngă cuptor. Ileana îl înghionti, îl mai trase de sucman, dar el ieși fără ca să zică «noapte bună», ca și cînd ar fi fost ca să se mai întoarcă. Îi părea că e cam cald în casă.”

Bujor nu e nici fiul și nici vecinul gazdei. Dar nici slugă nu îi e, cum l-a făcut badea Mitru. „Lasă că” el i-a avut în grijă toată averea. Flăcău priceput ca Bujor la arat și semănat, la făcut și reparat toate cele, unde mai găsești? De bună voie a venit el în

casa lor să lucreze, și a fost primit și crescut și văzut ca un copil bun al casei, nu ca o slugă. Dar Bujor nu are de ce să fie supărat dacă badea Mitru e din firea lui așa de slobod la gură.

Atunci de ce nu-și mai află locul Bujor și simte că peste vorbele astea, acum, n-ar mai putea trece?

„Zău, Bujor s-a cam supărat. El știe însă că badea Mitru nu e om rău. Nu, dar tocmai de vorba lui s-a cam supărat. Erau însă și alții de față. Era și Ghiță. Bujor s-a supărat pe Ileana pentru că ea a auzit această vorbă, Ileana îl mîhnește: ea n-ar trebui să asculte la asemenea cuvinte.” (s. n.)

Acum lucrurile încep să se limpezească. Nu observația în sine a lui badea Mitru poartă vina supărării lui Bujor. Nici chiar faptul că a fost făcută de față cu oameni străini. Altceva i-a căzut greu. Bujor o iubește pe Ileana, și Ileana se afla acolo. „Ea n-ar fi trebuit să asculte la asemenea cuvinte.” Fără să vrea, Ileana a ajuns să joace rolul celui de-al treilea personaj, s-a trezit dintr-o dată pe locul personajului-martor, al personajului obiectiv și „pasiv”, al personajului-spectator, cînd ea ar fi trebuit să rămînă fără încetare cuprinsă în interiorul spațiului sufletesc ce îi unea pe amîndoi, pe ea și pe Bujor. Pentru o clipă, ea a devenit o străină care asistă la scena unei insulte publice, a devenit mediul imaginar prin care insulta ajunge la Bujor înzecită. *Ca și cum aceste personaje nu pot simți altfel decît închipuindu-și cum ar trebui să simtă vecinul de lîngă ele.* Ca și cum numai prin celălalt primesc ele măsura tuturor lucrurilor și a propriilor lor reacții. Altă dată, Bujor nici nu s-ar fi gîndit că *trebuie* să fie supărat, căci, dacă știe atît de bine că badea Mitru e slobod la gură, o știe pe pielea lui. Și o știe și alții, fără îndoială. Într-un anume fel, sentimentele flăcăului sînt de împrumut: și mînia, și rușinea, și amărăciunea mai apoi. Dar cine să i le fi împrumutat? Ileana?! El nici nu a văzut-o, uitîndu-se în jur. După cum nici Mihai, cel cu trecutul punții, nu a văzut femeile rîzînd. Reiese de aici că nu Ileana, ea însăși,

este sursa acestor sentimente, ci *chipul Ilenei din mintea flăcăului*, o Ileană ale cărei gânduri nu le mai poți controla, îndepărtată și neînduplecată. Cel de-al treilea personaj este, firește, o ființă obiectivă și independentă și, în egală măsură, o *proiecție imaginară a protagoniștilor*. Cel de-al treilea personaj este deopotrivă o realitate și o proiecție mentală. Scena de teatru se deschide atât „în realitate”, cât și în mintea protagoniștilor. *Aici stă forța modelului dramatic* apărut subit prin introducerea unui personaj-martor printre celelalte personaje: în faptul că *personajul acesta declanșează jocul reprezentărilor și deschide posibilitatea unor bruște dilatări interioare*.

De niciunde nu ies însă mai bine în evidență consecințele construcției dramatice bazate pe cel de-al treilea personaj decât din *Moara cu noroc*, *Pădureanca* și *Mara*.

Intuiția profundă a lui Slavici a găsit cea mai convingătoare motivație pentru deciziile personajelor sale, făcând să coincidă momentele de răscruce în evoluția evenimentelor cu momentele când de față se află și personajul-martor.

E vreme destulă de când Ghiță a ajuns la „Moara cu noroc”. Prima întâlnire cu Sămădăul s-a produs și cârciumarul a început să-și dea seama că liniștea lui și a familiei a fost înșelătoare.

Au venit și zilele de toamnă când, una după alta, nenumărate turme de porci se perindă pe dinaintea „Morii”, iar porcarii nu se mai opresc din mânca și băut. Primele turme sînt ale lui Lică. Unul dintre boitari îi aduce lui Ghiță vorba Sămădăului:

„- Sănătate și voie bună de la Lică Sămădăul! zise el îndrăzneț. Ți-a lăsat vorbă să ne dai să mîncăm și să bem; au să vie și celelalte turme în urmă și ne-a spus să-ți lăsăm aici cinci grăsuți din turmă și să ți-i alegi după plac.

- Bine plătește Lică! zise unul dintre drumeți.

- Are de unde! adause altul.

- Mai știi!? Întîmpină al treilea. Are turme multe, și porcarii beau și mîncă mult.

Ghiță-și încreți fruntea. Vorbele boitarului și apoi vorbele drumeților erau parcă să-l scoată din sărite. El simțea că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică; dar aici față cu oamenii, nu putea să primească.

- Bine, zise el, călcîndu-și pe inimă. Lăsați că mă înțeleg eu cu Lică. Mîncăți numai și beți; grija mea de plată.

Boitarul ieși, iar Ghiță se întoarse spre oameni și mai adause:

- Ce știu eu cît vor fi mîncînd oamenii lui? Eu vreau să am socoteală curată.

- Așa-i! ziseră oamenii.

Scena în sine pare fără prea mare importanță. Cu atît mai mult cu cît nimic nu rămîne definitivat în urma ei. Lică Sămădăul face cunoscute prin omul său niște *propuneri* (nimic compromițător n-ar fi aici), care pot fi însă luate și ca *dispoziții* (ceea ce e deja rău), sau ca mai vechi *învoieli* (pentru moment, acest lucru ar fi acceptabil, pentru viitor însă - dezastruos). Ghiță respinge propunerile - dacă despre propuneri e vorba aci -, dar nu le respinge decît în parte, întîrziind scadența plății (înlătură ideea unei învoieli mai vechi) și lăsînd astfel impresia că îi stă în puteri să facă, dacă vrea, și mai mult (înlătură și ideea dispoziției, cînd unul își impune voința, iar altul se supune). Dar modificarea pe care Ghiță o aduce planului lui Lică nu e destul de radicală pentru a șterge din mintea oamenilor posibilitatea unui raport de putere. Întrebarea este pentru ce Ghiță acceptă totuși tîrgul. Dacă știe că nu e bine să lucreze cu Lică și dacă, mai ales, nu vrea să se supună voinței sale de dominare, atunci pentru ce nu ia o decizie fermă? Răspunsul îl aflăm chiar în text. Reproducem din nou cele două rînduri, pentru că ele au fost adesea interpretate altfel decît o cere textul:

„El simțea că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică; dar aici, de față cu oamenii, nu putea să primească.”
(s. n.)

Înțelegem prin urmare că, de fapt, ceea ce îi propune Lică, ceea ce îi spun în mod *nemijlocit* cuvintele sale i se pare lui Ghiță, așa cu li s-a părut și oamenilor, un lucru avantajos. Însă în ecuația răspunsului dat de cârciumar intră încă un factor: cel de-al treilea personaj, oamenii gata să facă la repezeală trei remarci, oamenii care n-au altă treabă decât să stea și să asculte cum el primește vorbele cuiva prea bine cunoscut de oricine și cum se poartă într-o situație nouă și neprevăzută ca aceasta. Sub ochii lor iscoditori, ochi detașat-interesați de spectator, el nu poate lăsa necercetat modul în care au fost rostite acele cuvinte, ca și modul în care ele trebuie luate. Dacă oamenii n-ar fi fost de față, el ar fi primit mult mai ușor ce i s-a oferit și nu s-ar mai fi gândit *cum* i-a fost oferit. Așa însă, gândirea sa trebuie să ia o cale ocolită, să se obiectiveze într-o reprezentare, cel de-al treilea personaj, pentru a se întoarce modificată la sine. Podiumul pe care este așezat, asistența în fața căreia stă și care, vrînd-nevrînd, a început să-l locuiască și să lucreze în el, îi cer să ia aminte la „aparențele” cuvintelor, iar aparențele îl pun într-o lumină proastă. Din cauza aceasta, el nu poate primi ce i se dă – cum ar fi vrut –, dar în același timp nu-și poate permite nici „să se tragă în degete cu Lică”. Din întreg raționamentul, scriitorul transcrie doar rezultatul, ultima reflecție, cititorul urmînd să refacă partea nescrisă, proces imposibil de efectuat fără luarea în considerare a tuturor componentelor situației, între care capitală este prezența personajului-martor.

Recapitulăm, așadar! În absența celui de-al treilea personaj, Ghiță ar fi acceptat tîrgul fără să se mai gîndească – era prea dornic de cîștig. L-a acceptat și așa, nu însă fără a-l modifica, pentru salvarea aparențelor. Rezultă de aici că împlinirea a trecut peste personaj, lăsîndu-l neschimbat, și că personajul-martor nu a contribuit decât la găsirea unui subterfugiu lipsit de importanță? Nici vorbă, deoarece esențiale *în situația de față* nu sînt nici „tratativele” propriu-zise, nici faptul că Ghiță a rămas – cum era – același lacom. *Esențială este însăși căutarea subter-*

fugiului, a unui compromis în fața oamenilor. Căutarea, tocmai ea, îl face pe Ghiță să se simtă vinovat în propriii săi ochi. Încercînd să afle o aparență pentru o realitate încă inexistentă (în fond, el nu încheiase nici o învoială cu Lică și nici nu i s-a supus în vreun fel pînă acum), *neavînd ce să ascundă*, Ghiță creează pentru sine o taină artificială. Fiindcă se ferește să se umilească față de oameni (cel de-al treilea personaj umilește întotdeauna *cînd nu este dorit*), Ghiță se umilește față de sine. Este primul pas pe o pantă la poalele căreia îl așteaptă umilința supremă: abandonarea nevestei în brațele lui Lică.

Înțelegem că, în scena de teatru din povestire, cel de-al treilea personaj impune un comportament specific: obligă protagoniștii să se ascundă – fără să reușească – și să-și compună o mască „onorabilă”, chiar dacă, nefalsificat, chipul lor real, cel de zi cu zi, i-ar sluji mai bine.

Întrevăd de pe acum posibilitatea unei clasificări a situațiilor create pe baza introducerii în epic a *celui de-al treilea personaj*.

Se distinge drept criteriu *intenția protagoniștilor* de a fi sau nu văzuți. Apar, astfel, trei situații: 1° protagoniștii, ambii, nu ar dori să fie asistați de nimeni, dar – în ciuda dorinței lor – un personaj-martor transformă împlinirea în scenă de teatru, iar pe ei în actori expuși spectacolului public; teatralizarea momentului are loc fără intenția lor; 2° unul dintre protagoniști alege în așa fel prilejul, încît confruntarea cu celălalt să fie publică: intenția teatrală aparține, așadar, doar unuia dintre cei doi; 3° protagoniștii caută *intenționat* ca actele lor să se desfășoare sub privirile celui de-al treilea personaj.

1° Iată prima situație, așa cum o întîlnim în nuvela *Piatra din prag*.

Cu puțin înainte de a fi dus la cătănie, Petrea Surdului a luat-o de nevastă pe Floarea, „fata din oameni buni care ținea la cîntecul ei ca la lumina ochilor”. Au trecut cîțiva ani la mijloc și Petrea

s-a întors la casa lui. Treburile îi merg bine; „cînd țarina nu-i dădea mult de lucru, îi plăcea să umble pe la tîrguri și să învîrtă banii.“ „Neguțătorea.“ Cu o nevastă ca a lui nu îi era rușine să iasă în lume; „cînd se nimerea, Petrea o lua și pe Floarea cu dînsul.“ În acest moment al povestirii, cade însă și sentința, una din acele frecvente sentințe ce așază în inima nuvelor lui Slavici mecanisme cu bătaie precisă și explozie întîrziată. De data aceasta, cuvîntul său privește nu numai soarta lui Petrea și a Floarei, dar și pe aceea a tuturor personajelor puse sub semnul teatralității: „*Norocul și nenorocirea în drum îl întîlnesc pe om.*“ În drum, într-adevăr, pentru că acolo oamenii se află laolaltă. Sub privirile lor se hotărăsc destine. Acolo, la loc deschis, se improvizează scurte puneri în scenă, cînd unii devin protagoniști, iar alții se trag la o parte și privesc: și *înțeleg*.

Mergînd prin tîrg, cei doi sînt opriți de un om, un domn de care Petrea nu-și mai aducea aminte, dar pe care Floarea îl cunoștea prea bine și pe care, în clipa aceea, ar fi vrut să nu-l cunoască deloc. Domnul, pe vremuri „biet scriitoras“ în satul lor, acum notar în altă parte, a schimbat cîteva cuvinte cu Floarea și și-a căutat apoi de-ale sale. „Atît a fost tot.“

„Îi era destul lui Petrea să privească în fața Floarei și în ochii ei, în fața notarului și în ochii lui, pentru ca să știe că între Floarea și notarul s-au petrecut lucruri care nu se spun, dar nici nu se uită.“

De aici încolo viața celor trei se schimbă. Petrea caută prietenia notarului. Floarea se știe bănuită. Cînd i-a venit bine bărbatului, l-a răpus pe imprudentul amant, pierind alături de el.

Nu e o întîmplare faptul că un personaj al lui Slavici află despre infidelitatea nevastei sale într-un cadru public, unde el a devenit pe neașteptate personaj-martor. Nu după tipicul românesc află el secretul celor doi. Nu prietenii au venit să i-l spună și nici dușmanii binevoitori. De asemenea, bănuiala nu i-a fost trezită nici – cum se întîmplă – de niște semne compromițătoare,

lucruri prost dosite sau uitate cine știe unde. Tocmai dintr-o scenă în trei îi e dat lui să descopere taina Floarei și a notarului. Pentru o fărîmă infimă de timp, cei trei au încremenit în tiparul teatral. De o parte, foștii amanți cu amintirile lor, imperceptibil stînje-niți; de alta, bărbatul liber să privească și să înțeleagă. Sub raza imobilă a privirii sale contemplatoare, taina se dezleagă parcă de la sine. *Cel de-al treilea personaj este catalizatorul care face să urce în lumină fața ascunsă a lucrurilor păstrate în gîndul cel mai adînc. El este martorul unei memorii ce coboară în propria sa profunzime.* Cel de-al treilea personaj rușinează și umilește mai întotdeauna, fiindcă provoacă spectacolul unei disecții pe viu și asistă la consumarea lui deplină: *cu măștile căzute, protagoniștii aduc în scenă propria lor intimitate sufletească.*

Introducînd sistematic în literatura română procedeul construcției teatrale cu cel de-al treilea personaj, Slavici îmbogățește dintr-o dată paleta afectivă a personajului (și implicit a cititorului). Procedeul mai are avantajul că generează trăiri și conflicte de mare tensiune, fără a-l obliga pe scriitor să recurgă – după modelul romantic – la soluții și evenimente neobișnuite. Motivația internă a întîmplărilor este astfel asigurată cu minimum de artificiu vizibil și cu maximum de efect, ceea ce definește cel mai exact specificul însuși al prozei realiste.

2° Altele sunt reacțiile personajelor și raportul tensiunilor dintre ele cînd unul dintre protagoniști săvîrșește ceva cu *intenția expresă ca fapta lui să devină spectacol*. În acest caz, cel de-al treilea personaj ia naștere ca un produs al protagonistului ce se expune de bună voie ochiului public.

Cu gîndul să-l compromită definitiv pe Ghiță, pentru a-l forța să i se supună fără condiții, Lică *înscenează* în prețuia asasinării arendașului următoarea situație. De față cu cîteva oameni, clienți ai cîrciumarului, Lică

„îl trase pe Ghiță la o parte și-i zise încet:

– Cînd vine jidovul pentru cîștigul de la St. Dumitru?

- Arîndaşul? răspunse Ghiță tot mai încet, gîndeam să mă duc eu la el.

- Da, arîndaşul. Nu te duce, grăi Lică. Lasă-l să vină el. Am o vorbă cu dînsul!

Deși ei vorbiseră încet și mai ales Lică părea a voi să păstreze taina despre cele ce vorbeau, el rosti cuvintele «jidovul», «arîndaşul», și «grija mea de dînsul» destul de tare, pentru ca oamenii de sub cerdac să le poată auzi, apoi privi cam speriat împrejurul său și adause:

- Dar să intrăm în casă.“

Greu va plăti Ghiță la tribunal schimbul de vorbe cu Lică! Sămădăul s-a știut apăra, Ghiță, însă, a avut împotrivă sa toate *aparențele*. *Aparențele* îl desemnează complice la crimă, *aparențele* sunt capul de acuzare într-un proces ce îl va strivi.

Improvizată intenționat, scena de teatru desfășoară în fața unui *public-prizonier-fără-voie* amplul spectacol al aparenței. Deloc inofensivă, parada amăgirilor generează, dimpotrivă, imprevizibile și grave consecințe pentru cei ce intră nepreveniți în teritoriul ei.

Dacă spectacolul teatral declanșat fără nici o intenție - așa cum a fost cel din târg - mijlocește revelarea ființei profunde a protagoniștilor, spectacolul teatral provocat cu bună știință creează, el însuși, ființa performerilor lui. Statutul personajului-martor cel de acum nu mai este același cu cel de atunci: jocul l-a prins și pe el. Privirea sa și-a pierdut deodată agerimea, furată de chipul părelnic al lucrurilor. Cel de-al treilea personaj nu mai are în noua sa ipostază acea superioritate absolută în fața scenei, devenind - alături de unul dintre protagoniști - victima inocentă a unei regii pe care nu întîmplarea, cu ironia ei involuntară, o pune la cale, ci mintea diabolică a unuia dintre „actori“. Dintre toți cei integrați în spațiul teatral, protagonistul-regizor (Lică,

aici) este singurul care încearcă, în ascuns, *plăcerea punerii în scenă*. Cauza acestei plăceri nu este însă de origine pur *teatrală*. Dacă Lică se bucură acum, el are alte motive: știe că a îngenunchiat astfel pe cineva care a îndrăznit să i se opună.

3° Plăcerea teatrală ca atare nu o vom găsi decît atunci cînd intenția aparține protagoniștilor și, implicit, și personajului-martor, adică atunci cînd vom întîlni cea de-a treia dintre situațiile întrevăzute mai sus. Teatralitatea ca scop în sine, căutată pentru ea însăși, teatralitatea *ca desfătare detașată și senină* nu e încă prezentă în lumea personajului lui Slavici. Calea spre ea își are însă *aici* punctul de origine. Abia Sadoveanu și Preda vor așeza modelul teatral nu numai la baza strategiei narative (ca la Slavici), dar și la baza strategiei personajului. Personajul lor va trăi adesea într-o lume teatrală pe care el însuși a vrut s-o creeze.

Am urmărit pînă acum să atragem atenția asupra unui tip distinct de personaj și să punem în lumină *esența lui teatrală*. Am observat, în plus, că există posibilitatea grupării situațiilor teatrale construite pe baza celui de-al treilea personaj, ceea ce schițează și principalele momente din evoluția istorică a fenomenului teatralizării prozei realiste românești; în fine, am avut în vedere - fără să considerăm epuizată problema - stabilirea originii acestui fenomen de dimensiuni revoluționare: opera lui Slavici. Aproape uitată de critică⁸, condamnată exclusiv „studiului“ școlar, opera sa continuă, după cum se vede, să ne modeleze încă, în felul acela anonim și răbdător al lucrurilor mai presus de noi, ce nu așteaptă recunoașterea noastră pentru a-și îndeplini menirea.

⁸ Ar fi de remarcat considerațiile formulate de Mircea Zăciu (*Clasici și contemporani*, București, Editura didactică și pedagogică, 1994, pp. 128-138.) în secțiunea intitulată semnificativ *Modernul Slavici*, reluare a unui text apărut anterior în *Bivnuac* (Cluj, Editura Dacia, 1974) sub titlul *Pentru o nouă lectură a lui Slavici*.

Citind *Pădureanca* e greu să înțelegi astăzi cum de a trecut ca și neobservată această splendidă nuvelă într-o vreme când nu se putea vorbi de o inflație a capodoperelor în proza noastră. Sociologia literaturii și teoria actului lecturii ar fi poate în măsură să sesizeze cauzele. Imediat după publicarea ei în „Tribuna” (1884), *Pădureanca* a fost tipărită sub forma unei broșuri, care – semnificativ – nu „s-a vîndut”. De asemenea, „critica literară – remarcă D. Vatamaniuc – ignorează nuvela decenii în șir”. Aprecierile, târzii și indecise, ale lui G. Călinescu rețin paginile „etnografice”¹⁰. Ceea ce echivalează de fapt, tot cu o condamnare. Abia ultimii douăzeci de ani aduc o schimbare notabilă în receptarea ei. Nuvela nu mai apare azi nimănui viciată de episoade „etnografice”, cadrul „rural” nu mai poate fi invocat ca dovadă de primitivism. O lumină pură, crepusculară, egală, aduce lumea ei dintr-un timp îndepărtat, parcă fără nici o legătură cu mentalitatea și obiceiurile contemporane. Întocmai – de pildă – ca o tragedie antică. Impresia de tragedie antică – aș dori să se rețină aceasta – nu provine neapărat din tragismul evenimentelor, din mecanica implacabilă a derulării întâmplărilor, din orientarea lor catastrofală. Importantă mi se pare organizarea intimă a personajelor și a spațiului.

Din punctul de vedere care ne interesează aici, *Pădureanca* se dovedește a fi cea mai teatrală dintre operele lui Slavici.

Iorgovan, fiul lui Busuioc, „bogătoiul”, și cu sluga Șofron, oameni de la cîmpie, pleacă spre munte să aducă secerători. Cu gîndul la Simina, frumoasa Pădureancă din vara trecută, Iorgovan lasă în urmă cetele de oameni porniți în căutare de lucru și nu se oprește decît la poarta fetei, pe care o înduplecă să coboare la seceriș. Venirea Siminei în casa băiatului nu poate trezi decît

⁹ D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Operă literară*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970, p. 150.

¹⁰ „Ca un comentariu etnografic la o psihologie rituală poate sluji evocarea târgului de oameni pentru seceriș din ținutul Aradului” – G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 510.

nemulțumiri. Complicație umilitoare pentru niște oameni înstăriți: fata place și lui Șofron, „sluga”. Slăbiciunea de caracter a lui Iorgovan și diferența de stare socială, precum și o mulțime de tot mai numeroase alte „detalii” potrivnice fac însoțirea celor doi imposibilă și schimbă în permanență natura afectelor și relațiile dintre personaje.

Povestea, atît de greu de rezumat, fiindcă nu se bazează pe datul exterior, ci aproape exclusiv pe stări psihice, se încheie cu moartea violentă a lui Iorgovan și cu prezumtiva căsătorie a Siminei cu Șofron.

Nucleul teatral se încheagă în epicul nuvelei imediat. Naratorul povestește avînd în vedere nu un singur personaj (Iorgovan), ci – deodată – trei: Iorgovan, Simina, Șofron, intim legați între ei. Dintre cei trei, care sînt protagoniști, care personaj-martor? De data aceasta, tiparul teatral este de o extremă instabilitate, putînd oricînd fi răsturnat. O cît de mică apropiere a două personaje le transformă în protagoniști și le separă de al treilea rămas a juca rolul personajului-martor. În această postură cad rînd pe rînd Iorgovan (cînd Șofron o așază pe Simina lîngă el în căruță, cînd o sărută în curtea lui Busuioc...), Șofron (cînd Iorgovan o întîlnește în ascuns pe Simina, seara, apoi la secerat...), Simina (cînd cei doi se înfruntă și își trădează slăbiciunile).

Dar de-abia de-acum încolo începe ciudățenia. Iorgovan, Simina, Șofron acoperă ei singuri o structură teatrală completă (deși instabilă, deși fragilă, întrucît toți trei se simt oarecum protagoniști), dar în orice caz completă. Cu toate acestea, scriitorul nu pare a fi mulțumit.

În mod surprinzător, Slavici găsește resursele artistice și psihologice pentru a rafina încă mai mult configurația teatrală a scenelor, multiplicînd și complicînd tiparul teatral. Ca să fie condusă această sofisticată mașinărie intersubiectivă a fost nevoie de o mîină de maestru.

Este, de aceea, cu atît mai bizară eticheta ce nici azi nu a fost dezlipită de pe imaginea scriitorului și a operei. Slavici, scriitor

greoi și nerafinat? Pare inexplicabil ca un „pionier” „un clasic cu expresia primitivă”, „un ardelean așezat” să vrea „să surprindă” psihologia aproape labirintică, obscură, de o finețe extraordinară a *trei* personaje urmărite simultan în întreaga lor întrepătrundere – și să creadă după toate acestea că încă nu e destul, că *poate* încă mai mult!

Ce face el în continuare? Așază pe Iorgovan, Simina și Șofron într-un fel de arenă publică – averea și *curtea* lui Busuioc. Jur-împrejurul lor – un cerc de oameni curioși, cu privirile deschise și neopriți de nimic să vadă: Busuioc-tatăl, Neacșu-tatăl Siminei, familia întreagă a lui Iorgovan, mulțimea de secerători. Și jur-împrejurul tuturor – „Curticiul întreg” și puzderia de localități cîmpenești roată pînă departe: Lumea cea mare, cu armata de rude și de străini al căror ochi răzbate din adîncul orizontului pînă în ograda parcă neîngrădită a lui Busuioc:

„Plecînd Busuioc la Socodor, Curticiul întreg știa în ce treabă o să-i fie umblarea.”

Un polip uriaș proliferază în cercuri concentrice; șiruri-șiruri de spectatori iau parte la un spectacol în fond minuscul (zbaterea a *trei* tineri), în fapt gigantic prin consecințele „epidemiei” teatrale.

Spațiul însuși e organizat în așa fel ca să servească acestei uluitoare teatralități multiple: o *curte* largă undeva, spre care dau casa, șura, grajdul, tot atîtea locuri din care se poate vedea, tot atîtea *loji*; o curte așadar – în mijlocul *unei cîmpii* vaste, întinse ca o tobă, o cîmpie devenită la rîndul ei *arenă*, pe parcursul căreia ochiul aleargă-aleargă, liber să vadă, ca ochiul bunului Dumnezeu, dintr-un capăt al lumii în celălalt capăt. Apoi, departe, ridicîndu-se munții.

Iată de ce găsesc că *Pădureanca* amintește de o tragedie antică, *amintește structural, geometric, aproape neverosimil*: *trei* personaje dispuse teatral, însoțite tot teatral de un cor, și urmărite iarăși teatral de un amfiteatru de spectatori. Tragedia antică montează

(*pe scenă chiar*) un spectacol teatral complet; personajele sunt simultan eroi și martori ai propriului lor măcel, asistat pe deasupra – și tot *pe scenă* – de un grup de spectatori-comentatori: corul. O intimitate preluată de ochiul străin și retransmisă altui ochi străin și altuia, mereu, telescopic – o dezgolare completă, *universală*, ce expune integral fragilitatea, neputința, jalnica măreție a ființei umane, într-o lume ce nu cunoaște intimitatea și refugiul. Într-o lume ce îl poartă pe om în afara sa, spre un spațiu gol și mortifiant, fiindcă atacă sufletul profund, îl întoarce pe dos ca pe o mînușă și face din el o mostră într-o vitrină. Aceasta este deznădejdea de nesuportat a eroului tragic; el se știe *deposedat* de sine, așa cum stă fără putință de scăpare în bătaia ochiului străin, ca sub o lupă, ca sub o sută de lupe ațintite asupra mizeriei și zbaterii sale.

Grandoarea teatrală a operei lui Slavici e de găsit într-una din paginile antologice ale literaturii noastre, argument pentru arta desăvîrșită a unui mare scriitor. O reproducem fiindcă ea concentrează exemplar o copleșitoare forță și densitate teatrală.

Locul: curtea lui Busuioc. Timpul: seara tîrziu.

„Șofron stetea în ușa grajdului: acolo îi era locul. Aștepta și el [ca și Iorgovan], el însă ca omul care ar dori ca zadar-nică să-i fie așteptarea. Cînd Simina se ivi în curte, el tuși o dată.

Simina se dete cu inima încleștată înapoi. Nu știa dacă el a zăpsit-o sau nu, dar o dată cu capul n-ar mai fi ieșit.

Iorgovan plecă după dînsa.

Ea ridică mîinile și-i făcu semn să se depărteze.

El se opri în loc și privi împregiurul său.

Șofron ieșea în mînă cu furca de fer din grajd: se ducea să coboare din pod o furcă de fîn pentru cai.

Nu! Tot n-ar fi voit Iorgovan ca sluga tătîne-său să-l vadă stînd noaptea de vorbă cu Simina. Trebuia să mai aștepte.

Șofron coborî fînul și-l duse în grajd, iar Iorgovan se întoarse spre casă. Nu știa ce să facă. Era supărat. Intră: te

pomenești că Simina nu se mai întoarce, crezând că el nu mai iese, ori se întoarce și nu-l găsește. Nu intră: ce-o fi crezând sluga?! Oamenii cinstiți își fac treburile ziua, la lumina mare. Era supărat pe Simina, pe Șofron, pe sine însuși, supărat pe toată lumea. Mai mare însă decât supărarea îi era rușinea de lucrul pe care îl făcea și nu putea să-l facă.

Busuioc avea fecior și n-avea astîmpăr. Nu i-a trecut niciodată prin minte să-l întrebe pe feciorul său unde se duce și cînd se întoarce: asta era treaba lui. Acum însă tatăl nu-și găsea locul: ar fi voit să știe unde se află și ce face, ar fi voit însă fără ca să întrebe pe cineva.

În cele din urmă el se ridică de la masă, unde steteau cu toții de vorbă. Par'însă că toți știau de ce iese și cu ce gînd pleacă: în clipa cînd întinse mîna spre broasca ușii despre curte, el se întoarce, intră în casa cea mare, se duse la fereastră și se uită în noaptea luminată de lună plină.

Șofron se cobora din pod cu o furcă de fin, Iorgovan se întorcea spre casă, iar la capătul grajdurilor Simina stetea înaltă și nemișcată.

Îi era și lui Busuioc rușine de ceea ce făcea, dar nici el nu putea să nu o facă, avea datoria de a ști cele ce se petrec.

Acum tremura și el, tremura și Iorgovan, tremura și Șofron, tremurau cu toții în trupurile lor și neastîmpărul pornit de la Simina îi cuprinsese pe toți: dedeau toți din prisosul vieții lor.

Unul singur dedea din lipsă, și tocmai acela tremura mai tare, Neacșu, care nu mai avea timp să aștepte. El se ivi la colțul șurii, privind țintă la fiică-sa care înainta iar spre curte.

Șofron iar tuși.

«Care va să zică, asta stă la pîndă!?» grăi Iorgovan în el și plecă hotărît spre Simina.

Șofron ieși cu furca-n mînă.

Iorgovan se făcu că nu-l bagă în seamă.

Acum Șofron aruncă furcă cît colo și o luă drept spre feciorul stăpînului său, care se opri în cale să-l aștepte.

Simina rămase încremenită, iar Neacșu plecă spre cei doi flăcăi.

– Ce vrei tu cu fata aceea? întrebă Șofron liniștit, de tot liniștit.

– Ce vrei tu? îl întrebă Iorgovan.

– Eu vreau s-o iau de nevastă! răspunse Șofron.

– Eu nu vreau s-o iau! grăi Iorgovan deschis.

– Atunci las-o-n pace!

– Nu mă lasă ea pe mine!

Șofron se dete un pas înapoi. Acum era acum: ce putea el să facă?

– Minți – strigă el – minți, minți!

– Nu minte, Șofroane, grăi dînsa ridicînd mîna. De cînd lumea nu s-a spus un adevăr mai mare.

Șofron rămase cu ochii țintiți în pămînt, și pămîntul nu se deschidea ca să-l înghită.

Ridicîndu-și apoi privirea, se uită lung și la Iorgovan, și la Simina: ar fi vrut să vadă ce este în el de ea îl iubește atît de mult și ce lipsește în ea de el nu este gata să intre în joc pentru dînsa.

– Nu s-a sfîrșit încă! grăi dînsul întorcîndu-se înapoi. O să vedem, o să mai pățim noi multe.

Neacșu rămase neclintit între Simina și Iorgovan (...)

Cînd [Busuioc] s-a ivit în pragul casei, Șofron se întorcea înapoi, iar ceilalți steteau la potrivite depărtări unul de altul.

Scena este, la lectură, de o maximă vizualitate. Figura ei de bază – ipotipoza (*hypotyposis* „imagine”, „tablou”: modalitate de concretizare a ficțiunii în actul lecturii). Nu există aici nimic inert, nimic care să nu conducă fluidul teatral, nimic care să

rămână pe dinafara lui. În prima clipă, actorii sînt Simina și Iorgovan. Ei au ceva de ascuns, ei se tem și se feresc. Un pas însă și toate au fost dezvelite și înțelese. Un singur lucru mai poate fi salvat: curajul asumării pasului imprudent. Simina și Iorgovan se apropie, veritabili actori, de mijlocul curții-scenă-de-teatru, sub ochii lui Șofron, cel de-al treilea personaj. Când pornește spre cei doi, fără a-și pierde pe de-a-ntregul statutul specific, el intră în spațiul scenei și devine astfel protagonist. În urma tuturor răsar însă alți spectatori (Neacșu și Busuioc), astfel încît spectatorul inițial (Șofron) are la rîndul lui spectatori. Dar și spectatorii spectacolului au spectatori: Busuioc se simte urmărit și înțeles de ochiul nevăzut al familiei așezate la masă. Încetul cu încetul, valuri succesive de martori avansează spre scenă și se cuprind în spectacolul parcă fără sfîrșit al unei lumi îmbolnăvite de teatru.

Cînd a vorbit, în *Istoria* sa, despre „comentariu etnografic” în *Pădureanca*, G. Călinescu s-a gîndit la mulțimile de pădureni coborîți la cîmpie și, desigur, la secerișul propriu-zis. Ce trebuie să înțelegem prin „comentariu etnografic”? Un fel de literatură ilustrativă, stînd în marginea unei realități înregistrate pentru pitorescul ei.

Lucrurile nu ni se par că ar sta așa. Ce îl mîină pe Slavici spre marile aglomerări umane este în realitate tentația teatralizării. Într-acolo îl poartă instinctul teatral, un adevărat *instinct teatral* declanșat în inima epicului – sursa cea mai bogată a literaturii sale, factorul cel mai înnoitor, motorul ce pune în funcțiune toate resursele imaginare ale scriitorului.

Vedem totodată și performanța literaturii sale. Focarul narativ adună și urmărește pe zeci de pagini, uneori chiar de-a lungul unei opere întregi, ca în *Pădureanca*, mai multe personaje (structurate specific), intim legate între ele prin jocul febril al conștiințelor reflectante, în toate sensurile reflectante.

Lucru esențial de reținut: aceste personaje-la-un-loc nu formează mulțimi indistincte, nu formează ceea ce numim *gloate*.

Legea lor nu este instinctul de masă, ca la Rebreanu, bunăoară, ci conștiința, și *conștiința că sînt dotate cu conștiință*.

Plecarea Siminei, în a doua parte a nuvelei, din curtea lui Iorgovan și apoi plecarea lui Șofron tind să rupă cercul de oțel al teatralității, care, dacă s-ar fi păstrat atît de strîns pînă la sfîrșit, i-ar fi sugrumat pe toți. Îndepărtarea personajelor spre marginile arenei nu le scoate de tot din raza spectacolului public, dar le ferește din calea curentului ucigător din inima scenei, unde a rămas doar Iorgovan, prizonierul și victima ei sigură. La Slavici, mașina teatrală este adesea un instrument al morții.

Slavici este mai mult decît întemeietorul unei vîrste în istoria generală a personajului românesc, vîrsta trialogicului (mă voi explica), fiind – chiar în acest punct de maximă acuitate a prozei realiste – propriul său continuator. Lucrul e cît se poate de evident în cea mai importantă creație a sa, *Mara*. Epicul romanului face ca obligatoriu momentele sale esențiale să treacă prin micul infern al scenei publice de natură trialogică. Iar moment esențial într-un roman poate fi orice „nimic”: o încăierare de copii, un geam ce se sparge, o încrucișare de priviri... Pentru cititor, importantă e reverberația ulterioară a „nimicului”, pentru personaj – răsunetul public al faptei sale.

Iată prima introducere a celui de-al treilea personaj. Ea pare atît de banală, atît de mărunț amuzantă, și se consumă atît de repede, încît lectura noastră nici n-a observat că, pe nesimțite, ghemul cel mare al destinului a și prins să se desfășoare într-un fel semnificativ.

Blăguță, învățătorul, a plecat la pescuit și a lăsat peste copii, printre care se află și Trică, un monitor, pe Costi, cu care Trică, ajutat de soră-sa mai mare, Persida, s-a bătut nu o dată:

„Tocmai de aceea, poate, Costi era foarte aspru față de Trică, pe care îl știa acum singur.

– Trică – strigă el răstit – stăi frumos!

Trică se ridică îndrăzneț în picioare: i se făcuse o nedreptate.

- Şezi! strigă Costi.

- Dacă vreau şed; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine eşti tu să-mi porunceşti mie?!

Ceilalţi şcolari începuseră să râdă cu gurile întinse pînă la urechi, căci copiii sînt oameni şi ei şi se simt mulţumiţi cînd văd umilirea celor ce prea repede se înalţă. Dar Costi, pui de om şi el, nu voia să fie umilit.

- Afară! - strigă el dăscăleşte - în genunchi! şi, rostind porunca, se şi duse ca să-l apuce pe Trică.¹¹

Deţinem aici datele fundamentale ale fenomenului: două personaje, unite prin ceva, se expun unui spectacol public, avînd conştiinţa clară a situaţiei teatrale create. Trică refuză observaţia monitorului, iar monitorul nu poate admite îndărătnicia cuiva fără a-şi deteriora autoritatea. De aici încolo, cei doi nu mai acţionează cum poate le-ar fi dictat temperamentul şi vîrsta, ci potrivit *imperativelor specifice ale situaţiei*. Ea îi separă de grupul în care mai înainte erau dizolvaţi, îi împinge în faţă, pe un podium, ea îi oferă întregi unei priviri devenite dintr-o dată străine, erijate - fără nici o pregătire şi fără nici un drept, decît acela, esenţial, al spectatorului - în instanţă judiciară suverană, asistînd comod, nici că se poate mai comod, la o întîmplare nespuse de amuzantă. Aceeaşi situaţie, împărţind distinct rolurile, împarte distinct şi afectele. Pentru protagonişti: umilinţă, sentimentul acut al penibilului, gama completă, deşi nenumită, a stărilor disforice, conştiinţa îngrozită a coborîrii propriei persoane şi refuzul ei disperat. Pentru cel de-al treilea personaj: desfătare imperceptibil răutăcioasă, euforia propriei *superiorităţi*, dobîndite din senin, fără nici un efort, prin reflex, şansa de a fi cuprins în spaţiul unei întîmplări palpitate şi de a rămîne totodată în mod fericit pe dinafară¹¹. Într-un cuvînt, o complexitate extra-

¹¹ „Cel ce rîde, prin rîsul său, îşi face simţită neimplicarea sa în lume. El rupe deodată angajamentul său într-o dramă pe care n-o mai ia în serios. Să rîd înseamnă să mă constituî ca spectator indiferent al unei comedii care se joacă

ordinară de relaţii şi de reacţii abia sugerate - nepreţuit avantaj estetic! - într-o singură frază, cu mijloacele cele mai simple.

Altădată micul incident n-ar fi avut nici o urmare sau, şi mai probabil, nici măcar n-ar fi avut loc; acum însă, teatralizat, creşte, se umflă, e chestiune de viaţă şi de moarte. Nu mai contează nici forţa evidentă şi nici poziţia adversarului. Trică ştia şi el

„...să muşte, să zgîrîie şi să dea cu picioarele, ceea ce pe Costi îl umplea cu atît mai vîrtos de mînie, cu cît ceilalţi şcolari se ridicaseră pe bănci şi rîdeau cu hohote de cîte ori Trică îl nimerea bine.“

Situaţia nu numai că ia naştere instantaneu din te miri ce, dar, odată creată, e astfel construită, încît produce singură energia care împinge protagonişti spre un rezultat imprevizibil. Ea seamănă cu o reacţie în lanţ, incontrollabilă, într-un spaţiu închis, strîmt şi *precis* conturat - spaţiul teatral. Ne putem reprezenta mai bine mecanismul ei intim servindu-ne de o analogie: să ne închipuim trei oglinzi dispuse în așa fel ca fiecare oglindă să le cuprindă pe celelalte două şi deci propria sa imagine reflectată în ele, la nesfîrşit. O lumină așezată între ele va fi atunci un foc de artificii, o explozie de mii de lumini, un incendiu triplu reflectat într-o adîncime mereu şi mereu prelungită. Personajul angrenat în spaţiul teatral este conştient de sine şi de celălalt şi de reflectarea lui şi a situaţiei în ochii cuiva. El se vede pe sine văzut, se ştie urmărit într-un moment cînd ar trebui să fie singur, ascuns. Relaţia teatrală se răsfrînge cumplit amplificată în conştiinţa fiecărui personaj. De aici, tensiunea cu totul neobişnuită a secvenţelor de acest tip. (Deschid o paranteză mai lungă. Pentru cine n-a trăit el însuşi ce se descrie aici - şi nu cred să fie cineva care să nu fi trăit astfel de momente, deşi, poate, nu va fi zăbovit asupra lor -, oricîte analogii vom produce şi oricît vom analiza,

fără mine şi nu mă priveşte. Cel ce rîde se retrage cu îndemînare dintr-o afacere delicată.“ (în fr. *tirer son épingle du jeu*) - Jean Cohen, *Comique et poétique*, în „Poétique“, nr. 61/1985, p. 53.

aceste rînduri vor rămîne obscure, vorbe fără obiect. Borges are o povestire despre Averroes, arabul care n-a văzut niciodată o reprezentație teatrală, dar a citit *Poetica* și a ascultat plin de uimire și de neîncredere disprețuitoare impresiile despre teatru ale unui călător venit din Asia. La sfîrșit, își spune că tragediile trebuie să fie panegirice, iar comediile satire. Teatralitatea este una dintre formele cele mai frecvente și mai complexe de coagulare a realității noastre de toate zilele; curentul ei trece peste noi și peste spațiul literar, unindu-ne cu el într-o zonă comună. Experiența teatrală cotidiană va fi condus cîndva, nu se știe cum, poate din întîmplare, poate din joacă, într-o bună și luminoasă zi a inspirației universale la nașterea *teatrului* ca artă a spectacolului dramatic. Teatrul vieții noastre cotidiene, teatrul ca artă, teatrul ca formă de existență a omului în societate ne îndeamnă să reflectăm mai adînc asupra unei ipoteze: nu cumva însăși ființa umană are ceva esențial teatral în reflexivitatea ei multiplă. O ultimă observație: poate se va fi înțeles că termenii de *teatru*, *teatral*, *teatralitate* sînt întrebuițai într-un alt înțeles decît de obicei; ei nu se suprapun perfect peste ceea ce știam a fi teatrul ca atare, cu tot ce e legat de el. De aceea, deocamdată, facem apel la analogii și figurații – spre a evita, pe cît se poate, reducerea unei realități noi la fondul de lucruri arhicunoscute. Închid paranteza.)

Desigur că putem găsi comentariul de mai sus oarecum disproporționat dacă îl raportăm la personajele implicate. În fond, nu e vorba acolo decît despre niște copii. Cred însă că nu se pot tăgădui cîteva lucruri: teatralitatea întîmplării, faptul că ea e conștientizată de protagoniști („...ceea ce pe Costi îl umplea cu atît mai vîrtos de mînie, cu cît ceilalți școlari se ridicaseră pe bănci și rîdeau în hohote” etc.), amestecul unor emoții extrem de diverse, bine delimitate în funcție de gruparea personajelor, autonomia fragmentului, resimțit cel puțin ca „deosebit” în ansamblul textului. Și ar mai trebui să admitem ceva – încăierarea aceasta nu e lipsită de consecințe: Trică va trece Mureșul să o

aducă de la mănăstire pe soră-sa pentru a-l răzbuna, bun prilej pentru alte scene teatrale; băiatul Marei va fi dat afară din școală, viața sa apucă o altă cale, angajîndu-le pe toate celelalte într-o spirală nouă, cu un nou curs, violent, o adevărată încăierare de astă dată.

Găsesc extrem de grăitor faptul că adevărata narațiune a romanului începe cu o mărunță întîmplare teatralizată; o întîmplare care ar fi rămas definitiv banală dacă nu ar fi fost așezată într-un context teatral: singur el poate dezlănțui în inima *celeii mai liniștite realități* hotărîri încăpățînate, planuri îndrăznețe, pasiuni arzătoare.

Așadar, iată-l pe Trică trecînd podul și venind înapoi cu Persida, memorabil moment!, într-o luntriță purtată în voia apelor umflate ale Mureșului. Ca la comandă, podul Marei s-a umplut de oameni, „speriați” și curioși, mai întîi, iar la urmă numai curioși („neastîmpărați” și „sprinteni”):

„Toți alergară să vadă cum luntrița intră sub pod, apoi se-ntoarseră și alergară pe-mbulzite ca s-o apuce intrînd din jos de pod. Persida și Trică sedeau strîmtorați, căci știau, ce-i drept, că de înecat nu se vor îneca, dar nici cu fața curată nu vor scăpa după ce au ridicat atîta lume în picioare.”

„Mă găsesc oriunde e ceva de văzut”, ar putea spune cel de-al treilea personaj.

„Tocmai cînd ar trebui să fiu singur, atunci e cineva de față”, s-ar putea plînge personajul lui Slavici.

Cam acesta ar fi și gîndul celor doi copii, și nu numai al lor; același lucru o preocupă și pe maica Aegidia, în seama căreia a fost lăsată Persida:

„Mult ar fi dat maica Aegidia ca toată această lume neastîmpărată să rămîie departe-n urma ei, ca să poată vorbi ea singură cu Persida. Căci iubea maica adevărul, dar mai

presus de toate îi era numele cel bun al mănăstirii, și toate i le-ar fi iertat copilei dacă prin o minciună bine potrivită ar fi scăpat acest nume bun. Lumea nu era însă numai neastîmpărată, ci totodată și sprintenă, și maica Aegidia cea cu pas mărunț rămase ea departe-n urmă.

Ceva totuși vine să ne pună în încurcătură. Ceva nu se petrece cum ar trebui. Două personaje sfarmă imperativul teatral și, deși sînt conștiente de situația neplăcută în care au intrat, nu se lasă strivite de ea, ci o înfruntă și o domină în cele din urmă. Mai întîi, Mara. În loc să fie copleșită de rușine, fiindcă Lipova și Radna la un loc au ocazia dintr-o ochire să-și dea seama ce copii are ea, Mara găsește nimerit să constate: „Nu, copii ca ai mei nimeni nu are!“. Mai apoi, Persida însăși. Deși cu puțin timp înainte stătea alături de Trică „tăcută și strîmtorată“, ea părăsește subit poziția inferioară în care o ținutise o clipă tiparul teatral, se smulge curentului afectiv obișnuit și răstoarnă spectaculos situația în favoarea sa:

„Ieșind din luntriță, ea trecu iute, îndrăzneată și cu capul ridicat printre cei adunați pe țărături și se duse drept la maica Aegidia.

– L-a bătut – grăi dînsa iute – i-a scos păr din cap, l-a lovit cu pumnii-n coaste, i-a rupt gulerul de la cămașă și l-a zgîriat la gît.

– Cine l-a bătut? întrebă maica mai ușurată.

Detaliul ar trebui să ne pună pe gînduri: Mara și fata ei nu sînt din același aluat cu toată lumea. Conștiente de prezența celui de-al treilea personaj, după o scurtă derută, ele se sustrag imensei lui puteri, ridicîndu-se deasupra situației teatrale, și o reconfigurează.

Paginile următoare au, printre altele, calitatea remarcabilă de a oferi o succesiune de secvențe teatrale în care distribuția rolurilor se schimbă neîncetat. Ca și cum gestul surprinzător al

Persidei, deregînd mecanismele sociale și intim psihologice, ar fi produs scurte crize de *iraționalitate colectivă*. Ca și cum mulțimea, adunată pentru un spectacol, s-ar fi trezit deodată înșelată în așteptările ei și, de aceea, inconștient, ar fi simțit imperios nevoia să-și cheltuiască într-un fel energia teatrală acumulată. Însă fiindcă Persida se eliberează din postura de protagonistă, iar maica Aegidia se descarcă temporar de responsabilitate, deplin-gînd lipsa de supraveghere din școlile românești, unde copiii ajung să se ia la bătaie, mulțimea (cel de-al treilea personaj), frustrată de spectacolul mereu ratat și care constituie însuși fundamentul existenței ei, începe în mod periculos să se scindeze ea însăși de cîteva ori în protagoniști și spectatori. Descătușată din formele ei fixe, o forță teribilă și misterioasă lovește masa de oameni, pînă atunci liniștiți spectatori, îi schimbă instantaneu statutul, o dislocă în spațiul tensionat al scenei. Ba că vina o poartă unii („ai căror obraji se roșiră, fie de mînie, fie de rușine“), fiindcă la ei „toate merg una peste alta“, ba că vinovat e învățătorul, ba că nu, vinovată e – zice Mara – doar maica Aegidia, care n-a păzit-o bine pe Sidi:

„Maica Aegidia se sperie și începu să tremure. Nu era deprinsă cu lumea, în mijlocul căreia se afla, și o trecură fiori reci cînd se gîndi că oamenii aceștia ar putea să se pornească la ceartă.“

E prea tîrziu ca lucrurile să se mai fixeze într-un fel. Călugărița scapă situației umilitoare, însă mecanismul declanșat și dereglat, ca în basmul ucenicului vrăjitor, nu mai poate fi oprit, așa că discuțiile se întind, agitînd în scurt timp întreaga suflare a celor două localități: „o adevărată răzmeriță!“

Modul în care Slavici rezolvă scena de mai sus probează faptul că că marele scriitor stăpînește nu numai formele tipice ale structurii (de o desăvîrșită noutate) pe care a descoperit-o, ci și manifestările ei atipice, aberante, evident mai complicate.

Relevarea teatralității mi se pare esențială pentru înțelegerea operelor sale de primă valoare. Nu este o întâmplare că teatralizarea apare în nuvelele sale cele mai bune și în *Mara*, și lipsește cu totul din producțiile de a doua și a treia mână, precum nuvelele târzii sau masivul roman istoric *Din bătrâni*. Realismul său, acolo atât de puternic, de clocotitor, de autentic, este dincoace aproape în întregime deposedat de atributele cele mai de seamă, integrându-se perfect modelului tradițional de narațiune. Impresia de spațiu viu, tensionat, străbătut de curenții unei afectivități contradictorii, o trăim tocmai în aceste momente, de care *Mara*, spre exemplu, este împânzită. O forță perfidă îndreaptă negreșit personajul slavician spre supliciul pieței publice. Piața publică este în proza sa majoră forma fundamentală de organizare a spațiului: recunoaștem figura ei tutelară pretutindeni: în clasa școlii de la Radna, pe podul Marei, în vie, în curtea lui Claici de la Arad, în biserică...

Să ne oprim acum la una din paginile cele mai importante și mai cunoscute, dacă nu cea mai importantă și mai cunoscută, din roman: celebrul episod al geamului spart de la mănăstire:

„Într-una din zile, ferestrele fiind deschise și izbind o dată vîntul în ele, una, tocmai cea de la iatacul din colț, unde stetea maica Aegidia cu Persida, s-a sfărîmat.

Națl s-a dus să o vadă și a văzut – nu farîmăturile de geam, ci o fată care îi părea grozav de frumoasă.

Nu-i vorbă, n-avea nevoie să și fie pentru ca să-i pară frumoasă. Ceea ce se ivește la fereastra unei mănăstiri de călugărițe are totdeauna ceva tainic și plin de farmec. Acolo, chiar bătrîna fiind, femeia pare tînără, chiar urîță, pare frumoasă; iară lucrurile sînt cum ele ne par.

Din întâmplare, însă, Persida, care alergase și ea să vadă ce s-a întîmplat, era chiar mai tînără, mai frumoasă și mai plină de farmec de cum Națl era-n stare să și-o închipuiească.

El rămase uimit, cu inima încleștată și cu ochii oarecum împăingeniți.

Îi era parcă s-a rupt, s-a frînt, s-a surpat deodată ceva și o mare nenorocire a căzut pe capul lui.

Nu e deloc exagerat să vedem aici o întâmplare cu valoare disimulat mitologică. Din două bune motive. În primul rînd, fiindcă întâmplarea aceasta *întemeiază* (inaugurează, înrîurește) ceva: unește două vieți, două familii și, în cele din urmă, prin exemplaritate, două etnii. În al doilea rînd, fiindcă personajele care au trăit-o, Persida și Națl, *vor reveni* de acum încolo de nenumărate ori la ea, ca la un eveniment cu adevărat original, inepuizabil, revitalizator. Literar judecînd lucrurile, atât cît am citat se integrează în linii mari codului romantic și chiar unei tradiții mult mai vechi, pîrînd a aparține de un topos literar de îndelungată tradiție. Cadrul e dintre cele arhiconsacrate: o mănăstire – tot ce poate fi mai romantic! Personajele ajung să se vadă dintr-o întâmplare – întâmplarea, marele regizor romantic! –; ea face să se deschidă ferestre, ea face să se pornească vîntul, ea înlătură obstacole și pune față în față ființe ce altfel n-ar fi știut una de alta. *El* – cavalerul copleșit de iubire, *Ea* – fecioara bîntuită de fantomele captivității. Nimic nu lipsește. Și totuși! Printre cuvintele naratorului bănuim zîmbetul ce ia deja distanță: „nu-i vorba, n-avea nevoie [fata] să și fie frumoasă... Ceea ce se ivește la fereastra unei mănăstiri de călugărițe are întotdeauna... etc.” El, însă, nu e un cavaler rătăcitor, ci doar un măcelar stînd cuminte în ușa măcelăriei sale. Ea nu e călugăriță – alte timpuri! –, ci doar elevă la călugărițe. Întîmplarea e astfel mai puțin romantică? Ce se întîmplă în continuare ne îndepărtează de făgașul pe care părușeră că-l iau lucrurile, căci iată ce urmează:

„Persida sta neajutorată în fața geamurilor sparte și nici nu-l băga-n seamă [pe Națl] cînd veni maica Aegidia, ca să vadă paguba.

Femeie mai așezată și mai cuminte, ba chiar călugăriță, maica Aegidia tresări când văzu, peste drum, pe Națl, băiatul Hubăroaiei, stînd cu ochii țintă la fereastră. Îl știa de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, și mintea i se oprea în loc văzîndu-l atît de îndrăzneț.

– Sidi! grăi dînsă mîhnită și apucă fata de braț, ca s-o dea din vederea tînărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră și ochii Persidei asupra tînărului cu șorț curat, cu obrazii rumeni și cu mustața mică, acum își dete și ea seama de ce stă acel tînăr acolo.

Obrazii ei se umplură de sînge și era parcă o săgetase ceva prin inimă.

Atît a fost, nu mai mult, și ea nu mai putea să fie ceea ce fusese.

Oricît am căuta în literatura română de dinaintea lui Slavici ceva asemănător, nu am găsi. Slavici răstoarnă mecanismele descoperirii în iubire, descoperirea reciprocă a îndrăgostiților și descoperirea lor de către terți. Nu întîmplarea, nu mănăstirea, nu dialogul mut al privirilor întîi de toate, nu recuzita obișnuită, în sfîrșit, nu rețeta, nu acestea provoacă sentimentul, ci, oricît ar părea de ciudat, *cel de-al treilea personaj*, maica Aegidia. Prezența ei aici este esențială. Vorba muștrătoare a mamei Aegidia *revelează ceva ce altfel ar fi rămas definitiv ascuns*, o realitate pe care Persida pînă acum nu a cunoscut-o și care i-ar fi fost nu se știe pînă cînd necunoscută. Vorba aceasta i-l aduce Persidei sub ochi pe Națl și, dincolo de el, o face să înțeleagă deodată sensul misterios al principiului pe care el îl reprezintă: bărbătescul. Vorba aceasta, precipitarea, glasul și gestul brusc care au însoțit-o, într-un cuvînt acțiunea involuntară a celui de-al treilea personaj, iată ce deschide cu adevărat fereastra dintre Persida și Națl. Sub privirea mamei Aegidia și *prin privirea ei*, Persida descoperă două lucruri contradictorii: că între ea și bărbatul de peste drum ar putea fi ceva amețitor și nespus de dulce și că acest ceva trebuie

ținut departe de orice privire. Sentimentul și cenzura lui se nasc împreună. Cel de-al treilea personaj constituie impulsul și, deodată cu el, interdicția eliberării lui. Mîna nevăzută a martorului se plimbă doar peste părțile fragile și dureroase ale sufletului, ceea ce atinge ea se retrage în spatele unui paravan, care – ce oroare! – se dovedește a fi transparent. „Obrazii ei se umplură de sînge și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.” Dacă trebuie să precizăm pînă la capăt, procesul se desfășoară astfel: apare întîi conștiința cenzurii, apoi are loc căderea ei, rușinea, și abia în ultimul rînd ia naștere motivul pentru care există o cenzură: realitatea intimă căreia i se interzice manifestarea. Iată paradoxul: Persida se simte vinovată („obrazii ei se umplură de sînge...” de un fapt încă neînfăptuit (la fel ca în *Moara cu noroc*, în episodul cu Ghiță și porcarii lui Lică), doar fiindcă e *bănuită*. Atît e destul ca faptul să se împlinească („...parcă o săgetase ceva prin inimă”)¹².

Vedem, așadar, la ce distanță de modelul romantic se situează întîmplarea de mai sus! Mecanismul ei adînc explică o zonă psihică rămasă cu desăvîrșire necunoscută literaturii mai vechi. *Constituția* intimă a personajelor lui Slavici diferă fundamental de schemele uzuale de construcție a personajului.

Scena geamului spart, în desfășurarea căreia cel de-al treilea personaj deține poziția esențială, va juca în viața Persidei rolul unei implacabile realități supraordonatoare. Spațiul teatral se deschide în calea ei în cele mai diverse momente, obligînd-o să-l străbată pînă la capăt, deși, de la un punct în colo, într-un fel imprevizibil.

Și încă un cuvînt asupra geamului ce se sparge. Din rîndurile precedente știm că ferestrele mănăstirii „și sus, și jos... erau date în alb, ca să nu să vadă prin ele, și nu se deschideau niciodată”. Un vînt pornit pe neașteptate, un vînt nou, bate în ele, spărgînd-o pe una. O dată cu ea cad însă ziduri întregi, obstacole și limite

¹² Acest episod descrie exemplar unul dintre fenomenele psihice cele mai profunde – faptul că intimitatea e o realitate ce ia naștere prin întîlnirea cu o conștiință străină.

între care personajul de pînă la Slavici se zidise în mod convențional și (nu o dată) fals, fără să simtă că în mijlocul lumii el nu e și nu poate rămîne o conștiință riguros delimitată, că ființa lui nu se reduce la o singură vocabulă: *Eu*. Geamul ce se sparge – tulburătoare metaforă – pune dintr-o dată față în față două *euri* ce-și sînt reciproc *tu*, legate însă printr-un *el*, conștiința străină, intransigentă ca însăși Legea – cel de-al treilea personaj.

Existența teatrală fascinează și înspăimîntă. Dacă măcar o singură dată personajul a devenit conștient de ea, existența teatrală îl va ispiți irezistibil, și îl va ispiți – alt paradox – atît prin senzația, improbabilă, a plăcerii resimțite, cît mai ales prin neplăcerea degajată, incomparabil superioară. Cum se explică această ciudățenie?

Că protagonistul încearcă un sentiment de plăcere intrînd fără voie în spațiul teatral nu este totuși exclus. Acolo se pot petrece lucruri ce, altminteri, nu ar fi fost posibile. Sub privirea celui de-al treilea personaj și exilat pe o scenă improvizată alături de altă ființă, protagonistul se trezește brusc legat de cineva în aceeași situație, care, și el, stă gol-goluț în mijlocul unei arene lacome de spectacol. Între ei, o solidaritate *ad-hoc* permite fulgător liberă circulație a unui flux afectiv involuntar, funcționînd ca o confesiune totală, îndreptată în trei direcții: spre celălalt protagonist, spre cel de-al treilea personaj și spre propria sa conștiință, ea însăși uluită de ce se petrece. Tiparul teatral revelează, dezvăluind intimități deja constituite, dar și – adesea – *performează*, întrucît *constituie*... intimități. Personajul lui Slavici e capabil să urască sau să iubească numai fiindcă s-a nimerit să străbată alături de cineva spațiul teatral. Imensul paradox al teatralității de acest tip este că, deși teatralitate înseamnă deschidere spre o conștiință străină, spectacol, exhibiție, *socialitate*, tocmai *aici*, aici, în spațiul interzis, intimitățile cele mai fragile și-au fixat întîlniri amoroase sau dueluri compromițătoare. Atunci – totuși! – de unde plăcerea, ne putem întreba pe bună dreptate?

Lucrurile se complică însă de tot dacă aducem în discuție următorul fapt: protagonistul caută momentele teatrale pentru că, astfel, el își oferă o inevitabilă și substanțială senzație de *neplăcere*.

În *Dincolo de principiul plăcerii*, cu un alt material de observație, Freud explică tentația irațională de a *relua* aceleași și aceleași situații dezagreabile (ceea ce contravine principiului general al plăcerii), considerînd această tentație irațională „mai primitivă, mai elementară, mai instinctuală decît principiul plăcerii”¹³. Ca și cînd, repetînd o întîmplare șocantă și penibilă individul încearcă să pătrundă secretul profund care-l ține în puterea lui, presimțind că dacă l-ar descifra și-ar regăsi eliberarea.

Reintrînd, sub impulsul repetiției, în tiparul teatral, protagonistul re trăiește cu sufletul dilatat de groază și de plăcere impresiile primei sale umiliri publice.

Considerațiile precedente, nu încapă nici o îndoială, pot părea de tot obscure. Se vor lămuri, sperăm, cu ajutorul cîtorva noi pasaje ale romanului.

Au trecut abia cîteva zile de la pățania cu geamul, iar Persida „se zbătea ca și cînd ar voi să scape, să fugă și să se ascundă în fundul lumii”. În loc să scape, să fugă și să se ascundă în fundul lumii, Persida face exact contrariul:

„se duse cu pași hotărîți, deschise fereastra din fața măcelăriei și rămase dreaptă, înaltă și cu fața deschisă în ea.

Pe Națl, care stetea în ușa măcelăriei, cuprins de neastîmpăr, îl trecură fiorii.

El ridică fără voie mîna stîngă la gură și îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea.

¹³ Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii*, Traducere de George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Cuvînt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar”, 1992, p. 36. Freud numește tendința de a relua episoade traumatiche *compulsiune de repetiție*.

Îi era frică de femeia care stătea acolo sus în fereastră. Nu era păcat, nici un rău nu i-a făcut Persida nimănui, și totuși ea se simțea umilită și nu mai putea să privească în ochii maichii Aegidia și nu se mai ducea, nu mai voia să se ducă la fereastră.

Îi era parcă o apucase un fel de nebunie, care a trecut. Da! A fost o nemaipomenită ștângărie, de care îi era rușine, și mult ar fi dat ca nici el să nu fi băgat de seamă când ea a deschis fereastra.

Dar, la urma urmelor, de ce a și deschis-o? Numai și numai ca să-i arate că puțin îi pasă de dînsul, că poate, dacă vrea, s-o deschidă numai și numai ca să rîdă de dînsul.

Ar fi voit să i-o scrie aceasta pe o bucată de hîrtie și să-i arunce hîrtia când îl va mai vedea stînd ca un smintit în fața ferestrei.

Dar îi era rușine.

Avem aici tot ce ne trebuie și încă ceva pe deasupra.

Sub pretextul transparent al unui pariu cu sine însăși („Dacă voiesc, pot și puțin îmi pasă”), Persida repetă scena din ajun. Deschiderea ferestrei echivalează clar, psihologic vorbind, cu o denudare: în cadrul ei, fata „rămase dreaptă, înaltă și cu fața deschisă”. Școlărița de la mănăstire știe bine că de față nu se află maica Aegidia, dar la fel de bine știe și că ea poate intra oricînd pe ușă sau că, în fond, locul ei poate fi luat de o stradă întreagă. Nu faptul că personajul-martor este absent o împinge să deschidă fereastra, fiindcă posibilitatea intervenției lui există mereu, ci *demonul ascuns al repetiției*, obsesia fascinantă a ororii încă vii. Gestul „nebunesc” al fetei l-a atras și pe bărbat în perimetrul incendiat de lumină al scenei, al spectacolului, al *exhibării*. În clipa aceasta se întîmplă încă ceva remarcabil: unul dintre protagoniști, Națl, își dublează statutul de protagonist cu acela de spectator. Fiindcă atrage atenția asupra posibilității ivirii unui (unor) spectator(i), dînd semne că este conștient și de posibilitatea

aceasta, și de înțelesul adînc al deschiderii ferestrei („el ridică fără de voie mîna stîngă la gură și făcu semn să închidă fereastra, căci vede lumea”), Națl completează tiparul teatral și probează, o dată mai mult, un adevăr deja verificat: individul teatralizat adună în persoana sa toate instanțele teatrului: eu-l său, tu-ul simetric și *illeitate* martorului. *Conștiința sa este sumă a trei conștiințe precis ordonate*. Ferestrele sufletului au fost integral deschise și oricine le poate devasta cu privirea. Reacția lui Națl are consecințele previzibile: umilință, rușine, vină, revoltă.

Și ca să nu mai existe nici o îndoială, instinctul repetiției mai dă la scurt timp încă un spectacol. Însoțită de Trică, Persida iese din mănăstire și o apucă spre casă pe drumul cel mai lung, fiindcă drumul acela trece prin fața măcelăriei, unde, acum, e plin de lume: Națl (care „sfărîma tocmai cu barda încheietura de la un genunchi” „rămase cu privirea pierdută și barda îi tremura în mînă”), Hubăroaie (care „se ridică din jeț pînă la ușă”), servitoarea („se uită și ea mirată”), un bătrîn (stînd „dincolo, peste drum, la cellalt colț...cu gura căscată”). „Persida trecea ca prin văpaie mistuitoare”. Atîta tensiune în inima *cotidianului* literatura română de pînă la Slavici nu a mai cunoscut. Deși trecerea Persidei prin fața măcelăriei nu se integrează întru totul tiparului teatral (în fond secretul fetei nu a fost smuls de cei ce o privesc, poate doar presimțit), ea realizează totuși descărcările specifice de energie. Niciînd realul nu a fost mai saturat de afectivitate și niciînd un spațiu (real și literar) nu a comprimat atîta diversitate contradictorie de afecte, ca un ghem pestrîț pe care firele strînse la maximum stau să pleznească: uimire și admirație, curiozitate devoratoare, frică, rușine, umilință și sfidare, într-o atmosferă încărcată de aburii unui erotism torturant sfidător. În spațiul teatral se intră cu partea adîncă, umbrită, a sufletului. Faptul că Slavici, și nu altcineva, a descoperit și a clădit opera sa durabilă folosindu-se de calitățile acestui spațiu nu este deloc întîmplător, el fiind printre scriitorii români cei mai tentați de zonele abisale ale psihicului uman.

În cele din urmă, Persida sfîrșește prin a ceda complexului teatral:

„Îi era frică Persidei de oameni. Vede, ba simțea, oarecum chiar și pe nevăzute, că toți se uită cu ochii bine deschiși la dînsa, că toți o judecă, și inima i se încleșta, ca și cînd tot în fața măcelăriei lui Hubăr s-ar afla. Îi era rușine ca și cînd toți ar putea să afle *din fața ei* cele petrecute, se temea de ceva neștiut și nu știa cum să calce, cum să-și țină trupul, cum să-și poarte capul și ce să facă cu mîinile ei.“
(s. n.)

Același complex pune stăpînire și pe Națl. Cele două personaje se simt în situație teatrală *chiar și atunci cînd nu e nimeni de față să-i vadă cuprinși de o vinovată pornire erotică*. Cel de-al treilea personaj a devenit (este și) o *instanță interioară*. Pentru Persida – maica Aegidia („Vede în gîndul ei pe maica Aegidia...“); pentru Națl – Hubăroaie („Îi era parcă mumă-sa stă de pîndă colo, la răs_pîntie, și-l vede și se mîhnește“).

Trecem peste o serie de secvențe teatrale (intruziunea lui Națl la nunta lui Claici, întîlnirea lui cu Persida în păduricea de la Arad sub privirile fetei lui Claici, întîmplări legate de persoana lui Codreanu, Persida și Națl jucînd la vie etc.), pentru a ne opri la particularitatea pe care o aduce romanul în devenirea tiparului teatral, particularitatea de care pomeneam la un moment dat, considerîndu-l pe Slavici „propriul său continuator“.

Prinse în ambivalența complexului teatral, personajele din *Mara* ar vrea să se ferească de ochiul indiscret al martorului („mult ar fi dat [Persida] să fie singură“) și, în același timp, nu pot trăi în absența lui:

„e atît de greu a-ți face datoria cînd nimeni nu te ajută, nimeni nu te silește, nimeni nu ți-o aduce mereu aminte.

Era, sărmana copilă, cuprinsă de spaimă aici [la Arad] în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se pune a îm-

potrivă. O, Doamne! Cîte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi fost în apropierea ei Trică? și ce a făcut cînd s-a văzut singură, de capul ei?

Nu! omul nu trebuie să fie niciodată singur.

Voia să meargă acasă, unde toți o cunosc, toți se simt în drept a-i sta în cale, unde privirile tuturor o muștră, unde nu poate să umble de capul ei.“

Aici stă totuși cheia modificării operate de *Mara* în cîmpul teatral instaurat de Slavici în literatura noastră: *Mara* este romanul unei teatralități imperioase și *deficitare*. În spațiul teatral nici un cont nu se poate regla pe ascuns. Decizii, prăbușiri și ascensiuni, sentimente dintre cele mai diverse, victorii și înfrîngerii, vicii și virtuți, totul trece prin ființa celui de-al treilea personaj, totul se cere teatralizat, clamat, *ratificat*, supus probei ultime, capitale: proba publică. Ea dă drept de existență. Cine supraviețuiește trecerii prin scenă se purifică și își validează destinul. Așa se întîmplă cu Persida și cu Națl. Puțin importă că sînt sau nu căsătoriți cei doi tineri în fața lui Dumnezeu, aceasta rămîne o căsătorie ascunsă, ca și cînd n-ar exista: „cununia se face pentru lume și-n fața lumii“, gîndește la un moment dat Persida, „cuprinsă de fiori“. Dimpotrivă, viața lui Hubăr-tatăl este un nesfîrșit calvar, fiindcă ascunde un secret strivitor și *definitiv inavnuabil*. Tocmai de aceea, el va rămîne pînă în clipa morții sale violente impur și învrăjbit, *excomunicat*.

Existența adevărată, completă, începe prin ridicarea cortinei, în *aplauzele* asistenței. Ce nu a reușit să se reprezinte, ce nu a putut fi jucat, denunțat, ars și reînviat sub ochiul străin se va chinui la nesfîrșit în limburile existenței, la porțile ei. Ca într-o *Divină Comedie*, omul teatral va trebui să urce întreaga scară a lumii, cu iadul și purgatoriul scenei, pentru a putea pași în regulă în paradisul... vieții cotidiene. Destinul Persidei, așa cum apare el de la prima la ultima pagină a romanului, urmează chiar această trecere prin umilitorul spațiu teatral la capătul căruia o așteaptă pe eroină beatificarea din final: reintrarea în comunitate.

Argumentul pentru cele susținute aici stă însă în altă parte. La un moment dat, pe la jumătatea romanului, este introdus un nou personaj – Bandi, un băiat de pripas, pe care Persida îl ia cu sine. În acele clipe, hotărîrea fetei de-abia dacă se justifică, oarecum expedit: „l-a zărit stînd cu undița pe țărmul Murășului din jos de pod“ și „s-a înduioșat“ de soarta lui. La mijloc se află, în realitate, alte două cauze, profunde, necunoscute chiar Persidei, dar decisive: una este asemănarea vagă și misterioasă a lui Bandi cu Națl, nelămurită acum, iar cealaltă este nevoia la fel de misterioasă și de nelămurită de a avea prin preajmă, oricînd disponibil, ochiul străin și iscoditor, substitutul lui Trică: cel de-al treilea personaj. Prin persoana lui Bandi, Persida acoperă o lipsă în tiparul teatral:

„Alipirea către dînsa era la dînsul un fel de boală sufletească, și ea nu mai putea să scape de privirea lui, care mereu îi amintea ochii sticliți ai Reghinei.

Ducea, nu-i vorba, coșurile Marei la piață și, pe înserate, le aducea acasă, dar le făcea toate în grabă, se-ntorcea în fuga mare și se uita, întors acasă, cu un fel de îndîrjire la Persida, ca și cînd s-ar fi temut că în lipsa lui i se va întîmpla ceva. Astfel dînsa nu mai putea să scape de ochii lui.“ (s. n.)

Nevoia canonului teatral este atît de mare, încît Slavici ajunge să construiască în Mara o situație aproape nefirească, deși deplin motivată.

După ruptura violentă dintre Națl și tatăl său, înfrîntă, Persida hotărîște să-și întîlnească zilnic iubitul într-un loc ferit, pe malul Mureșului, la Sărărie. Cu aceasta, aparent, reintrăm în făgașul normal al unei povești de iubire; în definitiv, *motivul întîlnirii amoroase* e tot ce poate fi mai banal, literar vorbind. „Amănuntul“ strecurat de Slavici răstoarnă însă toate uzanțele și schimbă complet semnificația momentului. La întîlnirea celor

doi mai ia parte încă o persoană: Bandi. Prezența lui acolo nu trebuie cîtuși de puțin înțeleasă, cum am fi poate îndemnați, în descendența altui loc comun, vechi și acela de secole în literatura universală, anume că o întîlnire amoroasă se cere uneori păzită de o ființă apropiată: confidentul, doica, servitoarea, în fine un spirit devotat și vigilent, al cărui ochi rămîne așintit firește în afară, spre a observa și a da de veste. Rolul lui Bandi e fundamental diferit, el nu îi păzește pe îndrăgostiți, ci îi urmărește, și nu îi apără de intruși, ci suplinește absența lor. Iată finalul întîlnirii:

„Plecîndu-se puțin, [Națl] atinse încet și sfios cu buzele tîmpla ei, o sărută și o depărtă încet de la dînsul aruncînd o căutătură de ochi la Bandi, care se uita cu mirare la dînsii.“

Întîlnirea tăinuită dintre o fată cinstită și un tînăr e de neacceptat și de neconceput. Îngrozit de ideea unei întîlniri intime, dar ca și publică, în orice caz autodeconspirată, Trică exclamă:

„– Tu singur cu ea toate serile aici! șopti el cu glas înăbușit de patimă.

– Nu – răspunse Națl – singuri nu! Ferit-a Dumnezeu. Dacă am fi fost, poate că n-am mai trăi astăzi. Era însă cu noi băiatul Bandi, care nu ne lăsa din ochi și tresărea mereu...

– Adică mai știe cineva și mîne are să știe toată lumea! Știi tu, nemernicule, că mi-ai necinstit sora, că ai nenorocit-o pe toată viața? urmă apoi cu glas înăbușit și puse mîna în pieptul lui Națl.“

Atunci totuși cum se explică, dacă se explică, aducerea lui Bandi? Ce spune Națl? Că între a fi singur cu Persida, așadar liber să cedeze oricărei porniri erotice, pe de o parte, și a fi asistați și deci obligați „să păstreze limita“, pe de alta, ei au ales soluția

a doua, fiindcă prima i-ar fi dus la pieire. *Ce nu spune Națl și ce ar fi fost greu de spus este că nu teama de ei înșiși, de impulsurile lor, i-a făcut să aleagă astfel, ci rușinea de a rămâne singuri.* Nu e oare infinit mai rușinos să te expui decât să te ascunzi? Așa gândeau Trică și cu Marta sărutându-se noaptea prin cămară: „nimeni nu-i vedea și n-avea nimeni de ce să se plângă”. Însă, cum ar spune Slavici, Persida nu era Marta și nici Națl, Trică. Și Persida și Națl au în construcția ființei lor necruțătoarea instanță străină, mai necruțătoare decât orice alt privitor real. Ochiul maicii Aegidia, ca și al Hubăroaiei, nu poate fi închis, înduplecat, mințit, fiindcă el populează sinele cel mai profund și stă totodată deasupra lui, tiranic¹⁴. El poate fi cel mult obiectivat, substituit, transferat. Iată cum se explică prezența lui Bandi între Națl și Persida. Prezența lui acolo nu este menită să înfrîneze, ci să elibereze. Teatralitatea interioară se dovedește mai puternică decât teatralitatea exterioară. Privirea lui Bandi este mai ușor de suportat decât privirea martorului înfipț în propriul suflet. Bandi purifică întâlnirea de dragoste, o înalță și o face suportabilă în cvasiclandestinitatea ei. De vreme ce întâlnirea s-a putut desfășura cu martori înseamnă că totuși nimic compromițător nu a avut loc, acesta ar fi raționamentul obscur ce i-a împins pe Națl și Persida să aleagă această soluție neobișnuită.

În literatura română, Persida și Națl pregătesc trecerea spre cel de-al treilea tip de teatralitate, când protagoniștii caută *intentionat* spectacolul. O pregătesc, dar nu o și realizează deplin, deoarece mobilul lor unic nu este teatrul ca teatru, ca plăcere a spectacolului pentru el însuși.

Ce sînt – *de fapt* – „scenele teatrale”? *Conduc* oare undeva analizele anterioare? Are vreo importanță teatralizarea epicului?

¹⁴ Imaginea celui de-al treilea personaj, răsfrîntă în conștiința protagonistului, îndeplinește funcțiile Supra-Eului din psihanaliză, instanță care se constituie într-un fel de judecător al propriei persoane, fiind un inductor al sentimentului de vinovăție. Conceptul de *Über-Ich* a fost introdus de S. Freud în *Das Ich und das Es*.

Apare ea, într-adevăr, *prima dată* la Slavici sau o întâlnim și la alți scriitori români și străini înaintea sa, dacă nu cumva chiar la toți? Este sau nu teatralizarea o caracteristică a prozei sale?

Dacă este sau nu teatralitatea o caracteristică a prozei lui Slavici – răspunsul nu poate fi decât unul hotărît afirmativ.

Exemplele pot fi ușor înmulțite.

Universul lui Slavici e de neconceput în afara teatralizării, el e organic construit pe un tipar teatral ascuns și care manevrează întreaga existență a eroului său. Binecunoscutele cuvinte ale lui Slavici (din scrisoarea către Iacob C. Negruzzi, Viena, 18 martie 1872) dobîndesc deodată o nouă semnificație, cu totul revelatoare: „...am o dispoziție deosebită pentru arta dramatică...” Scriitorul nu se înșela, avea, cum bine și-a dat seama, o dispoziție deosebită pentru arta dramatică! Și, poate, mai mult decât „o dispoziție” – o *vocație, o demonie*. Numai că dispoziția, vocația, demonia... nu au făcut din el un bun dramaturg, piesele sale de teatru fiind iremediabil condamnate la mediocritate. Ion Dodu Bălan avea în parte dreptate cînd spunea că „Slavici e epic prin excelență chiar în teatrul său”. Epic în teatrul său, desigur. Însă nu și în epica sa, cum crede criticul: „Nuvelele sale sunt vorbite, au stil oral, dar viziunea – și acesta e lucrul principal – nu e propriu-zis dramatică...Epicul la el este o chestiune de temperament artistic”¹⁵. „Viziunea” și „temperamentul artistic”, *acestea cu adevărat și acestea înainte de toate*, aparțin unui dramaturg. Imaginarul scriitorului, în ce are el mai profund, pare locuit de un spectacol teatral nesfîrșit. Cineva observă că „teatralitatea, ca și italianitatea, nu poate fi definită în teatru, unde ea e difuză și omniprezentă..., ci mai degrabă în «străinătate»...”¹⁶. Slavici și-a

¹⁵ Ion Dodu Bălan, *Ioan Slavici: Opera dramatică și liniștea epică*, în *Ioan Slavici*, Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, București, Editura Eminescu, 1977, p. 179.

¹⁶ Jean-Loup Bourget, *Ni du roman, ni du théâtre. La Maison Nucingen*, în „Poétique”, nr. 32/1977, p. 459.

împlinit vocația (dramatică) unde probabil nu se aștepta (în genul epic) și a ratat unde și-a pus mari speranțe (în cel dramatic).

El nu a descoperit modalitatea teatralizării teatrului său, în schimb și-a transformat proza într-un spațiu esențialmente teatral. Ca să fi reușit același lucru și în opera dramatică, ar fi trebuit să se întoarcă la structura teatrului antic și să așeze în inima scenei o scenă teatrală: personaje plus cor. Ceea ce nu i-ar fi fost îngăduit să facă fără să devină automat un insolit epigon, situat definitiv în afara cursului istoric; dar ceea ce a făcut în spațiul – *străin* – al povestirii, unde emergența formulei, evidentă și totuși greu de recunoscut, își păstrează întreaga putere hipnotic dramatică.

Ce a fost personajul înaintea lui Slavici?

Un lucru cel puțin e sigur: personajul pre-slavician nu puneă atâtea probleme (sau puneă altele). Autorul știa dinainte *cum* va fi eroul său, îl alegea dintr-un bogat, dar nu ineputabil depozit tipologic. Pentru a nu se produce nici o încurcătură, uneori avea grijă, ca Nicolae Filimon, să-și avertizeze într-un „prolog” cititorii. În felul acesta, scriitorul încheie cu cititorul un acord simplu, îi oferă o cheie de lectură facilă. Ca toate personajele din tipologia pe care o ilustrează, Dinu Păturică are „densitate” adjectivală. Sub numele lui se îngrămădește o sumă de atribute: perfid, lacom, lipsit de scrupule, dezghețat, crud, tenace etc. El face deliciul instrucției didactice, întotdeauna bucuroase de contururi rigide, ușor de reproduș. „Conținut” de asemenea adjectival are și eroul romantic (Dionis, Ieronim, atâtea figuri istorice). Ființa sa adună fie numai calități sublime, considerate consubstanțiale geniului romantic (gustul pentru problemele ultime, însingurare orgolioasă, elan revoluționar, disponibilitate pentru marile pasiuni, melancolie...), fie calități paradisiace și infernale polarizate – și pe care, în ambele cazuri, autorul nu uită, clipă de clipă, să le ilustreze.

Toți la un loc, de la Dionis la Dinu Păturică, deși atât de diferiți în atâtea privințe, au ceva comun: sînt *tipuri*. Sînt realități (în mare măsură abstracte) strict delimitate. Lineare sau contradictorii, dar determinate și *delimitate*. Personajul și scriitorul întrețin aceeași iluzie: a unei „interiorități” inviolabile și inalterabile. Psihologic, personajul e un „*character*”, literar – o „*fiziologie*” (o „*physiologie*” zice G. Călinescu¹⁷); (în ce-l privește pe Dinu Păturică) „avem de-a face... cu o «fiziologie», cu un «character», fiindcă autorul prezintă o schemă morală, nu un comportament propriu-zis”¹⁸. Personajul pare să posede un „în sine” indestructibil. El poate „evolua”, dar numai ca expansiune a unui nucleu ce conține virtual toate trăsăturile de mai tîrziu: el e un cosmos în curs de dilatare. Îl vom numi, de aceea, cu un termen generic – *personaj monologic* (sau, la fel de bine, *monadologic*).

S-ar crede că personajul monologic, avînd „un conținut”, o „interioritate” definibilă, un „al său”, fiind un ghem de atribute (manifestate mai întotdeauna într-o formă *paroxistică*), reprezintă în literatură o culme a *subiectivității*. S-a vorbit, iarăși, de nenumărate ori despre exacerbaria Eului în romantism și s-ar putea vorbi în același fel și în realismul timpuriu.

Personajul acesta, care se știe caracteriza și se lasă caracterizat atât de bine, nu are însă nimic dintr-un Subiect veritabil. Eul său nu e decît un simulacru. Eul nu se poate defini pe sine și nu poate fi definit, fără ca – prin însăși acțiunea definirii – să nu devină un *Obiect*, un El. Personajul monologic duce o existență *obiectuală*, care rămîne obiectuală pînă la capăt, căci nu cunoaște modalitatea cîștigării propriiei sale subiectivități. Pentru ca s-o cunoască, ar fi trebuit mai întîi să-l fi descoperit pe Celălalt, să fi descoperit adevărul aparent simplu și banal că semenul din fața sa e un Subiect, un Tu ca și el, dotat cu rațiune și sensibilitate întocmai cu rațiunea și sensibilitatea pe care el pretinde a le avea.

¹⁷ *Istoria...*, p. 360.

¹⁸ Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 17.

Eu-l se constituie – cum s-a mai spus de nenumărate ori – doar când la orizontul ființei se ridică Tu-ul corespondent¹⁹. Personajul monologic trăiește la persoana a treia, ca personaj-obiect. El se închipuie pe sine în centrul lumii, dar centrul acesta e vid de o reală subiectivitate.

Personajul pre-slavician are, când e norocos „dotat”, o idee clară asupra lumii. El nu se încurcă, știe despre fiecare ce anume, ce anume *precis*, reprezintă: cutare – stapînul lacom de bani și orbit de putere, cutare – sluga credincioasă ori, dimpotrivă, necredincioasă, cutare – femeia prefăcută și venală, cutare – îngerul incoruptibil etc., etc. El se mișcă printre oameni-prefabricate, fiind el însuși un prefabricat.

Dintr-o singură frază grijulie, în același „prolog”, Nicolae Filimon își eliberează personajul (și pe sine) de o povară incomodă ce ar fi făcut să se năruie sub greutatea ei „unitatea” atât de fără fisură construită a ciocoiului său. Povara aceasta e *conștiința*, facultatea situării propriei persoane față de sine și față de ceilalți:

„S-a zis de mai mulți filosofi și cărturari că conștiința este cel mai aspru jude al criminalului. O fi, nu tăgăduiesc, dar vâtaful de curte cunoaște secretul de a face din acest aspru judecător un consilier întocmai după cum îi trebuie lui.”

Dacă lui Dinu Păturică îi lipsește conștiința (înțeleasă nu neapărat ca depozit de legi morale, ci – întâi de toate – ca organ reflexiv ce se urmărește prin oglinda unui mediu străin), personajul romantic are *prea* multă conștiință, atât de multă, încât nu mai rămîne loc pentru nimic altceva. El e un imens ochi întors asupra sa într-o contemplație extatică. Exilat pe înălțimile au-

¹⁹ Sau, în formularea memorabilă a lui Martin Buber: „Omul accede la Eu prin Tu.” (*Eu și Tu*, Traducere și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992, p. 55.)

tarhiei sale, personajul romantic îl uită și el pe Celălalt, uitîndu-se astfel și pe sine însuși. Golit de substanță, al cărei izvor țîșnește din ființa alterității, el contemplă un joc de umbre și amăgiri – propria sa interioritate. Personajul romantic este ultimul locuitor al unei *lumi pustii*. Dacă a reușit să-și înfrîngă limitele individuale, eliberîndu-se dintr-o *unitate-celulă*, el va sfîrși tot într-o unitate, aceea a identității cosmice (Viața, Natura...), ca forță ascunsă și impetuoasă, în față căreia limitele individuale se șterg. Ființa individuală se desființează și se resoarbe în matca orginară și unică a eternei germinații universale. Ceea ce înseamnă anulara *lunii-ca-sumă-de-unități* pentru regăsirea *lunii-ca-unitate-indivizibilă*. Cu alte cuvinte, personajul romantic sau îl ignoră pe Celălalt, fiindcă se consideră doar pe sine măsură ultimă a lucrurilor, sau îl ia în considerare, dar numai ca expresie a aceleiași realități unice, prezente în fiecare creatură. În ambele cazuri, Celălalt rămîne dezarmat, inert. Rămîne – când i se recunoaște vreo calitate – un *semen*, un *asemănător*, un *asemenea* Mie.

Vrea personajul monologic ceva? Nimic mai simplu! Voiesc cumva Chera Duduca și Dinu Păturică să-l convingă pe postelnicul Andronache Tuzluc de nevinovăția lor? Bietul postelnic nu mai are altceva de făcut decît să fie un aluat în mîinile lor: nici o împotrivire, nici o întîmplare, nici o reacție, nimic – o desăvîrșită opacitate și *disponibilitate*: un obiect.

În felul acesta, personajul monologic a fost privat de o serie întregă de reacții dialogale: uimirea adevărată, bănuiala, teama, bucuria, ura fierbinte, iubirea, ca sentiment gradat și nuanțat. El nu cunoaște paradisul și infernul conviețuirii, fiindcă ființa străină din fața lui nu e suspectată de o gîndire independentă, defensivă, și acaparatoare. Ființa străină cu care intră în contact nu devorează, nu chinuie cu independența ei, nu creează coșmare. Și nu face nimic din toate acestea, pentru că nu există. Ar fi nedrept atunci să le pretindem autorilor, cum mai tîrziu li s-a și pretins, analiză și finețe psihologică. Natura însăși a personajului respinge tehnica analizei, pe care avem însă tot dreptul să o

căutam în altă parte (acolo unde apare dialogul real și, împreună cu el, un alt tip de personaj).

Personajul monologic consumă vârsta aurorală din biografia personajului literar. Ea începe cu eroul „romanului grec” și se continuă, prin genurile satirice sau înalte medievale, prin picaresc, romantism și realism timpuriu, până azi. Existența sa istorică nu s-a încheiat încă și nu se va încheia probabil niciodată. „Primitivismul” său va spune întotdeauna „ceva” și va atrage așa cum atrag o mulțime de alte lucruri pe care, înșelându-ne, le vedem luminate în culori neechivoce: copilăria, basmele, lumea însăși în momentele de feerie.

Când, prin cine știe ce miracol, personajul descoperă alteritatea, el intră într-o nouă ipostază a sa, devenind *personaj dialogic*. Descoperirea alterității în proza noastră se petrece în opera lui Slavici. Demonstrația s-a făcut deja într-un amplu studiu, pomenit aici, și de aceea nu voi mai insista asupra ei. Unitatea personajului monologic s-a pulverizat, personajul îl recuperează pe Celălalt și, o dată cu el, propria subiectivitate.

Așezînd la baza sa un nou și complicat model uman, realismul și-a lărgit infinit perspectivele. Dialogul face posibilă apariția veritabilelor persoane: Eu și Tu²⁰. Evident, dialog nu înseamnă schimb de replici. Replicile îl pot doar manifesta; un simplu schimb de priviri și nici măcar atît: pura intuire a unei prezente străine conștiente îi ajung perfect. Jocul a două conștiințe, a doar două conștiințe, obligate să se ascundă și să se dezvăluie sub o formă deghizată, dar *verosimilă*, jocul acesta incredibil de variat și de întortochiat, presimțit prin replici și comportament, sau dincolo de ele, constituie, de fapt, dialogul. Nu ne interesează

²⁰ În trei secțiuni (*Structure des relations de personne dans le verbe*, *La nature des pronoms* și *De la subjectivité dans le langage*) din *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1966), Emile Benveniste demonstrează caracterul neomogen al sistemului pronominal personal. Adevăratele persoane sînt doar eu și tu (cu variantele de plural), cuplu legat printr-o corelație specială, numită corelație de subiectivitate (p. 232), în timp ce el este forma de non-persoană.

acum ce cuprinde acest joc. Ne interesează doar rezultatul lui și personajele implicate. Rezultatul: o artă a fugii și a deghizării. Personajele: în număr de două. Cînd sînt mai multe²¹, ele vor intra în tiparul fundamental Eu-Tu.

Marele teoretician al acestui personaj a fost M. Bahtin, cel care a introdus în poetica actuală modelul cel mai puternic și mai avansat. Înțelesul dat de el dialogului diferă de ceea ce înțelegem noi aici prin dialog. Bahtin impune personajelor intrate în dialog să se diferențieze nu numai ca entități subiective, conștiente și independente, dar și ca mentalitate și limbaj. Poeticianul rus se interesează de fapt mai mult de dialogicul discursului literar decît de raportul dialogic *dintre personaje*. După opinia sa, personajul dialogic ar fi de găsit încă în literatura antichității și de atunci încolo el și-a făcut periodic simțită prezența, la un scriitor sau la altul. Dacă este așa, aceasta înseamnă că fiecare epocă a avut propria ei alteritate, resimțită din plin la vremea respectivă, dar tot mai ștearsă și, cu timpul, chiar nimicită, absorbită complet în sinteza mentalităților. De aceea, pentru epocile foarte îndepărtate, e mai greu de precizat natura, monologică sau dialogică, a personajului.

Desigur, în ce privește literatura română, și mai ales proza (de ficțiune), lucrurile sunt mai simple și confuziile mai ușor de evitat, din motive lesne de înțeles.

S-ar părea că metatipologia personajului se epuizează cu aceste două mari categorii cunoscute: personajul monologic și personajul dialogic. În afara lor ce ar mai putea fi? Personajul dialogic marchează limita superioară în cercetarea poetică.

Opera lui Slavici – și nu numai ea! – ne îngăduie să întrezărim însă existența unei noi categorii, a treia, de personaj: *personajul*

²¹ Avem în vedere, de fiecare dată, atît numărul instanțelor, cît și numărul instanțelor. Instanța exprimă condiția particulară pe care o ia un participant la dialog sau la o scenă teatrală, condiție pe care personajul respectiv o poate împărtăși cu alte personaje. Condiția de personaj-martor reprezintă o instanță (el), condiția de protagonist reprezintă altă/alte instanță (instanțe): eu sau tu.

trialogic. Analizele anterioare l-au presupus, urmează acum să fie adus în plină lumină.

Personajul trialogic este personajul teatral. Se înțelege că el nu trebuie confundat cu personajul care apare în teatru ca atare, unde găsim personaje monologice (în *commedia dell'arte*, în comedia de caracter etc.), personaje dialogice și personaje teatrale, în înțelesul dat aici (vom exemplifica mai jos).

Personajul trialogic cumulează trei instanțe: Eu-l său, Tu-ul protagonistului cu care intră în dialog, și El-ul spectatorului. Personajul trialogic percepe, interiorizează, trăiește *simultan* trei conștiințe distincte, trei *tipuri* de conștiințe. Și le trăiește nu numai când se află prins *cu adevărat* în tiparul teatral, deci când de față, *fizic*, se găsesc niște persoane dispuse în mod specific, ci și în absența lor: el *se simte* în ființa lui teatralizat (Persida, spre exemplu).

Prezența spectatorului, a celui de-al treilea personaj, transformă un fapt cotidian și anonim într-un act teatral, deci public. Spațiul psihologic urmează tiparul sufletesc al personajelor implicate: de-o parte *scena* improvizată, de alta locul de unde se vede, „tribuna”. Separarea spațiului este fulgerătoare și survine în secunda când se produce scurtcircuitarea conștiințelor, când ele iau act de *simpla lor existență*. Spectatorul vede și știe că privirea lui este percepută și că gândurile lui sînt ghicite. Protagonistii se văd văzuți și știu ce se petrece în mintea privitorului: privirea joacă deci un rol esențial („una dintre mărcile specifice ale teatralității – spune Patrice Pavis – este de a constitui o prezență umană expusă privirii publice”²²). Fenomenul identificării cu Celălalt a fost pe larg discutat în filozofia germană, fiind cunoscut sub numele de *Einfühlung*. Acțiunea acestei identificări, acum dezlănțuită, năruie adăposturi, bariere, opacitatea devine transparență pură, ascunsul se revelează, interioritatea se obiectivează – și nu oricum: ca spectacol public –, inconștientul

se manifestă în forme nedeghizate, afectele se nasc mature, pe nepregătite.

Spectatorului nu-i mai rămîne decît *să vadă*, iar protagonistului – *să se lase văzut*. Secretul cel mai prețios al ființei urcă de la sine sub raza privirii indiscrete. Între două marea (*privirea*, al cărei flux hipnotic pare fără sfîrșit, și *secretul*, ce se deconspiră de bună voie, domesticit de forța privirii), protagonistul este de două ori depozat: de Eu-l său profund și de voința sa. El stă inert, paralizat, *spectator* el însuși la propriul spectacol. Pentru el, scena e un loc de *exil și captivitate*. Esența ei se dezvăluie abia acum: scena este un *spațiu extramundant*; lumea, Lumea, cu aerul ei respirabil, cu minunatul ei prozaism, cu lărgimea ei necuprinsă, s-a refugiat în afară. În plin cotidian, într-un punct anumit, lumea s-a golit de ființă, lumea s-a făcut în acel punct *vitrină*, viața a fost acolo ucisă, în locul ei zace un *exponat mort*, un obiect de *disecție*. Tot ce trăiește a fugit în tribune, unde viața lumii continuă, și continuă altfel decît pînă acum, fiindcă sursa secretă, cauza ultimă a freneziei vitale e chiar aici, aproape: în perimetrul scenei cineva *agonizează*, cineva se confesează, cineva se lasă depozat de sine, își dă duhul. *Impulsul primar al spectatorului este impulsul morții*. Spectatorul provoacă revelarea totală a protagonistului, iar a revela pînă la capăt înseamnă a ucide, a transforma ființa într-un *obiect*, înseamnă a aduce în lumină chipul enigmatic al morții. Relația de obiectivare, care unește scena cu tribuna, este de natură thanatică. Între scenă și tribună se deschide o prăpastie nevăzută, ce separă spațiul primejdios al scenei de spațiul securizant al tribunei. Pentru o dată măcar, spectatorul se bucură inconștient de separarea clară a vieții și a morții, iar această separare trebuie păstrată cu orice preț pentru ca spectatorul să rămînă în siguranță. De aceea, relația scenă-tribună este o *relație de distanțare*. Zîmbetul superior, rîsul, batjocura, curiozitatea, severitatea incriminantă sînt tot atîtea moduri ale distanțării și ale *suprimării*.

Dar ce se întîmplă pe scenă între protagoniști?

²² *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 162.

Faptul că ei sînt împreună e slăbiciunea lor. Cel de-al treilea personaj n-ar fi avut niciodată vreo putere asupra lor dacă ei singuri n-ar fi uniți acum într-un fel semnificativ, într-un fel care spune *multe*, care spune *totul*. Cum s-a ajuns aici?

Pentru o fracțiune de secundă, nu mai mult, ei s-au trezit unul lîngă celălalt sub o privire distantă și batjocoritoare, complet edificată. Atît i-a fost de ajuns bărbatului întors de la cătănie pentru ca să afle în mijlocul tîrgului despre taina soției sale și a bietului scriitoras. În acea fracțiune de secundă, s-au produs două lucruri distincte și simultane: doi oameni *s-au apropiat*, imperceptibil stînjiți, sufletele lor s-au atins speriate, în timp ce al treilea, tot imperceptibil, *s-a tras înapoi*, ca să vadă mai bine. Ce îi unește pe protagoniști e o *legătură erotică*; relația lor e de natură erotică. Un *dialog mut* îi apropie, șterge limitele dintre ei, pentru o clipă ei par că se îmbrățișează și își spun *noi*. Relația dintre protagoniști este o *relație de apropiere*, de întîlnire în aceeași, comună, suferință. În privirea fiecăruia se deslușește o mărturisire și fiecare dintre cei doi știe că și privirea sa face aceeași imprudentă mărturisire. Același „te iubesc” lucește de ambele părți. Aceeași amintire sau aceeași promisiune.

Dar – s-ar putea replica – cum se aplică acest model teoretic la situația celor doi ce s-au întîlnit pe punte? Unde e acolo eroticul?! O mărturisire de dragoste există pînă și acolo. Întîlnindu-se pe punte și sărind unul într-o parte, altul în alta, ei și-au trădat public *orgoliul*. „Mă iubesc – și tu mă obligi aici să o recunosc, în fața ta și a femeilor ce stau sus și rîd.” Un *impuls erotic* își face întotdeauna loc pe scenă. Chiar dacă nu-l ghicim, îl va ghici fără greș protagonistul însuși cînd va roși de rușine. Denunțat, protagonistul nu e decît un *obiect* manevrat, răsucit pe toate fețele de o privire neimplicată și scormonitoare. Transformînd protagonistul într-un obiect și bucurîndu-se de spectacolul acestei transformări, cel de-al treilea personaj se lasă în voia unei porniri *devastatoare*. Cel de-al treilea personaj este provocat să vadă, *ceva se petrece și cere atenție*, iar *atenția cere să*

se petreacă ceva. Cine provoacă atunci *de fapt* și cine este provocat? Pînă acum, am fost înclinați să credem că stimulentele revelării îl constituie prezența celui de-al treilea personaj, fiindcă el deține poziția superioară! Dacă îl raportăm la protagoniști, negreșit. Dar cauza și efectele teatralizării nu el le controlează și nu lui îi aparțin.

Ce uluiește cu adevărat în scenele teatrale e *concomitența*: de ce adică *tocmai* cînd privește cineva, alții doi se simt împinși să intre într-o situație nepermisă sau, invers, de ce să intre doi oameni într-o situație nepermisă *tocmai* cînd cineva îi privește? De ce *relația erotică* a scenei se naște o dată cu *relația thanatică* a spectacolului? De ce *apropierea* unora coincide cu *îndepărtarea* altora? Totul ar fi mai limpede dacă una ar veni din cealaltă, dacă una ar fi cauza celeilalte. Dar aceste relații par că se provoacă reciproc într-un fel imprevizibil și catastrofal, determinate de o forță independentă și atotcuprinzătoare. Această înseamnă că deasupra tuturor există ceva mai important, originar. O realitate primordială venind din adîncul persoanei lor, o realitate uniform distribuită fiecăruia, general umană, căreia i se supun, actori și spectatori deopotrivă, ca unei comenzi neauzite, dar presante și unice, de vreme ce cu toții îi *răspund printr-o pornire perfect sincronizată*. Nu voi ști să numesc această pornire altfel decît *instinct teatral*. Din el se desfac cele două instincte secundare: erotic și thanatic (Freud, împrumutîndu-le din biologie, le consideră primare pe acestea din urmă și le așază la baza fenomenului vieții), fiecare cu formele lui specifice de manifestare, adesea deghizate și *atenuate*.

Se înțelege acum pentru ce teatralizarea nu se produce întotdeauna. Pot să existe nu trei, ci o sută de personaje la un loc, dacă nu sînt animate de *instinct teatral*, ele vor rămîne o simplă sumă de trei sau o sută de persoane. După cum, uneori, acolo unde instinctul teatral este treaz, nici nu sînt necesare *trei*, neapărat *trei* persoane. Aici nu contează numărul *în sine* al indivizilor, ci *numărul instanțelor* (3), care pot distribui grupuri mari

de oameni sau pot fi cumulate la fel de bine într-un singur individ, luat separat, obligat astfel să trăiască teatral într-un mod exclusiv imaginar. Un exemplu? – Slavici, scriitorul. Instanțele teatrale reprezintă rolurile cerute de instinctul teatral în momentele sale de manifestare. Voi mai adăuga, riscînd să îngreuez prea mult aceste considerații, că fiecare instanță este un *orizont de conștiință distinct*, pe ecranul căruia se proiectează propria sa imagine înlănțuită de celelalte două.

E momentul să ne oprim puțin asupra celor care intră în tiparul teatral. Pe scenă – protagoniștii, legați cu centura erotică a unui singur cuvînt: *Noi*. În tribune – cel de-al treilea personaj, străinul, instanța care sancționează prin reacția sa.

De unde autorit., atea celui de-al treilea personaj, cum s-a întîmplat că a cîștigat-o subit? Cine e el? Cine *pretinde* că este, reușind să și fie?

Superiorul, puternicul, invincibilul spectator nu mai are nimic din ființa celui care a fost cu doar cîteva clipe înainte și pe care o va regăsi imediat după consumarea momentului teatral – un biet om ca oricare, poate slab, poate vrednic de dispreț, poate nebăgat în seamă. Devenit spectator, nu-l mai recunoaștem. O forță imensă stă în spatele lui, iar el e chemat s-o reprezinte: *Socialul*. Spectatorul se simte definitiv instalat în *normalitate* – ca unic posesor, gelos păzitor al *Legii morale*. El deține exact ceea ce le lipsește protagoniștilor.

O metamorfoză, inversă, îl face de nerecunoscut și pe protagonist. El se absoarbe și se anulează de tot în scena teatrală, fiind redus la o expresie erotică denunțată. Pentru el, dialogul în care a intrat s-a dovedit a fi capcana cea mai perfidă și mai strivitoare. Protagonistul e un ins socialmente învins, mortificat, un paria, un marginal – *individul*, rătăcit și vinovat de rătăcirea sa, pedepsit în chiar clipa rătăcirii. Fără să vrea, el a nesocotit interdicția erotică, prima între interdicțiile sociale.

Ca să vedem ce sînt scenele teatrale, după ce am văzut unde *conduc* ele: spre un tip cu totul aparte de personaj, recapitulăm în două cuvinte cele stabilite pînă acum. Recunoaștem între protagoniști un dialog la care ei participă, așa cum se participă la orice dialog, ca instanțe subiective, direct implicate: *Eu* și *Tu*. Pentru aceștia, cel de-al treilea personaj reprezintă Străinul, privitorul detașat, obiectiv, ființa psihic îndepărtată: *El* (*tertia persona* în gramatica veche).

Reiese de aici un fapt remarcabil: *tiparul teatral adună în unitatea sa toate persoanele* (I, a II-a, a III-a). *El epuizează* sistemul pronominal al limbii, ceea ce înseamnă că *epuizează pe aceeași arie ontologică*. Așadar, scena teatrală nu e altceva decît o *imago mundi*, o formă mentală completă și esențializată a realității subiective. A realității ca relație individual-dialogală și ca relație socială, *luate împreună*. Și aici însă tot limba, cu polisemantismul ei, spune mai bine și mai mult, chiar, eventual, împotriva intenției noastre, fiindcă *mundus* are, pe lîngă înțelesul de „lume“, și pe acela de „infern“. Or, ce altceva e scena pentru protagoniștii intrați neavertizați acolo, dacă nu un *infern*, un loc al ispitei pedepsite?

Teatrul reține chiar chipul ascuns al lumii *Subiectului* și îi recompune părțile risipite. El este metafora acestei lumi, și poate mai mult: fidela ei hartă, hieroglifa misterioasă, El Aleph.

S-ar părea că ne aflăm la un pas de vechiul truism *al lumii ca teatru*. Nimic însă din amara viziune renescentistă, din jocul înșelător al măștilor, din dezolanta conștiință a inconsistenței vieții nu se regăsește în scenele teatrale. Nicăieri, ca aici, viața nu țipă mai tare, afectele nu se aprind mai intens, nicăieri nu se spun *adevăruri mai mari* și nu se văd întimități mai lipsite de mască!

Din orice punct am considera lucrurile, ori din cel al spectatorului, ori din cel al protagonistului, imaginea ansamblului rămîne întreagă: fiecare îi vede pe ceilalți, îi vede văzîndu-l și se

vede pe sine într-o postură precisă. Fiecare se gîndește pe sine și îi gîndește pe toți ca entități *independente* și *deplin reflexive*. Și gîndindu-i, îi cuprinde în ființa sa. Oricare dintre colțurile „triunghiului” teatral reprezintă un punct de absorbție, de oglindire a întregului. În cele trei „colțuri” stă cîte un personaj trialogic. Personajul trialogic este o reuniune a sa cu ceilalți: Eu + Tu + El. Ființa sa poartă în sine un teatru perpetuu ce nu așteaptă decît prilejul exterior, și poate nici pe acesta, pentru a-și începe reprezentațiile. Personajul trialogic se denunță sieși în ce are mai adînc și mai greu de acceptat, pentru a se pedepsi. El duce cu sine dorința interzisă și pe călăul ei.

„Sîntem atît de obișnuiți să ne deghizăm față de ceilalți încît sîrșim prin a ne deghiza față de noi înșine”, spune La Rochefoucauld. Maximă valabilă de o mie de ori, dar o singură dată dezmințită – în cazul personajului trialogic. El nu cunoaște deghizarea, și de aceea trece prin lume în neîmpăcată luptă cu sine, cu ochii mereu deschiși asupra sa și asupra lumii. El nu e un înțelept, fiindcă nu și-a ucis dorința, dar vede ca un înțelept, fiindcă nu-i scapă nimic.

Personajul monologic se lasă cel mai bine descris. Nu se împarte și nu primește. Chiar dacă se schimbă, renunțînd la sine, el nu rămîne niciodată gol, nedeterminat, disponibil. Schimbarea sa constă în a înlocui un conținut cu altul: monada s-a refăcut. În schimb personajul dialogic, ca și cel trialogic, ne scapă. Critica se îndîrjește adesea, în virtutea inerției, să le facă și lor *portrete*, fiindcă a rămas cu convingerea că talentul critic își găsește în portretizare o piatră de încercare. Dar cum să alegi și să spui: pînă aici se întinde X, de aici încolo începe Y? Cum să definești (a defini înseamnă a stabili o identitate între doi termeni) Eu-l unuia, cînd Eu-l deține în miezul lui germenul alterității? Izvorul Eu-lui în dialog și în scenele teatrale țîșnește chiar din ființa Celuilalt, a Celorlalți. E mai ușor eventual să vorbesc, într-un dialog, despre persoana din fața mea decît despre mine; tot ce-mi stă în putință e să mă ghicesc în gîndirea aproapelui și să mă văd

în o mie de feluri în o mie de conștiințe diferite – sînt în puterea celorlalți și ceilalți sînt în puterea mea. De aceea, dacă vom vrea neapărat să facem portrete acestor personaje, le vom mutila, lipsindu-le de esența lor dialogală.

Însă, spre deosebire de personajul dialogic, cel trialogic are, pe lîngă variabila dialogală, și un punct fix: spectatorul, instanța sancționantă, purtătorul legii morale. Stă în logica acestui personaj *să se judece*, să se flageleze (impulsul thanatic), să caute să se înțeleagă și să nu poată să se conformeze sub presiune dorinței (impulsul erotic). Pe acest temei, Slavici nu poate fi, cu nici un chip, învinuit ca moralizator. Dimpotrivă, trebuie să vedem aici marele său merit. Slavici nu își condamnă personajele *pentru* că au încălcat un precept moral. Nu le condamnă și nu le aprobă. Preceptul moral nu aparține scriitorului, ci personajului. Chinul, căderea, salvarea sînt ale personajului – el luptă cu sine, fiind simultan inculpat, victimă și judecător, și în nici una din ipostazele acestea el nu trișează, nu e o fantoșă. Fiecare ipostază are armele ei, rațiunile ei, energia ei. Uciderea uneia echivalează cu prăbușirea întregului edificiu teatral – personajul s-a autodevorat. A reduce personajul trialogic la un orb agent al legii morale, cum s-a întîmplat de nenumărate ori în critica noastră, înseamnă a falsifica profund realitatea operei, înseamnă a o desființa estetic, dintr-o eroare de optică și cu argumentele unui purism inoperant, care tocmai din punct de vedere *estetic* reprezintă o poziție înapoiată, dacă o comparăm cu poetica teatralizării epicului. De altfel, în operele sale majore, Slavici este interesat de personaje atîta timp cît ele stau sub semnul teatralității (Ghiță spre exemplu). De îndată ce cortina s-a lăsat peste spectacolul dorinței și a făcut să dispară una din perspective, opera se încheie. Ce a fost demonstrat? Nimic, decît că dorința există și că e adesea mai puternică decît orice interdicție; sau e puternică pentru că există interdicție. Cine a învins – dorința sau interdicția? Moartea personajului dovedește că dorința.

Personajul trialogic aduce cu sine de două ori teatrul: ca *spectacol obiectiv* și ca *spectacol interior*. Dacă ființa sa n-ar fi esențialmente teatrală, dacă ochiul său n-ar fi obișnuit să vadă limpede în jur, nesfârșit lucid, dacă n-ar exista condițiile apriorice ale teatralității în sine însuși, atunci cu siguranță teatrul ca spectacol obiectiv nu ar mai fi cu putință. Ar fi destul ca numai una dintre persoanele intrate în spațiul teatral să rămână integral opacă, și fluxul teatral s-ar bloca, iar teatralizarea nu s-ar produce.

Există o particularitate stranie a scenelor teatrale: sînt mute.

Cuvintele vin mai târziu să confirme sau să facă uitat ceea ce privirea a intuit fără preparative, ocolișuri, probe, dispute. Personajul trialogic posedă parcă în plus un suflet primitiv, pre-lingvistic, în fața căruia nu există apărare și adăpost. Pentru o secundă – secunda teatrală – lumea devine complet transparentă și adevărul uman rămîne gol în raza privirii străine (ca-n spaima poetului: „și-mi vede cugetele toate”).

La un moment dat, Iorgovan îi spune Siminei aceste cuvinte amețitoare:

„Uită-te în ochii mei precum mă uit și eu într-ai tăi, și dacă nu mă înțelegi atunci n-ai în tine aceea ce-ți dă înțelegerea.”

Aceea ce-ți dă înțelegerea! Așadar, ceva de dincolo de ea, lucrul ce o face posibilă, principiul originar: *nous-ul*. Personajele acestea știu că dețin un atribut infinit prețios și periculos de esență quasidivină, dar – în ciuda credinței filozofilor – profund uman, și care constituie forța și slăbiciunea lor. Slavici pare să spună că acest atribut este instinctul teatral, cel care aduce lumea întreagă în fiecare om sub forma esențială a unei scene de teatru.

În aceste momente de tăcere grea, discursul narativ devine, prin contaminare, el însuși, tăcut, laconic. Fraza povestitorului nu „adîncește” nimic, nu disecă, nu insistă – transmite alb; abia

ici-colo cîte un indiciu despre zbuciumul interior, în rest evitarea discretă a calificativelor și a complacerii – doar jocul privirilor și al conștiințelor. Scenele cele mai dramatice (*Pădureanca și Mara*) vin spre noi într-un mod aproape nemediat (dacă așa ceva e posibil) de povestire. Cititorului nu îi rămîne decît să vadă la rîndul lui și să înțeleagă grozăvia încleștărilor.

Personajul trialogic deschide în literatură o nouă vîrstă, pe care epicul nu a cunoscut-o decît tîrziu, dar prezintă în alt gen încă de la început. Monologicul, dialogicul și trialogicul, istoric vorbind, nu își succed, putînd foarte bine să se dezvolte paralel, dar complexitatea conținutului lor spiritual impune cu necesitate ordonarea lor de la mono- la trialogic. Nici genetic aceste *Ur-Personen* (sau Arhipersonaje) nu vin unul din altul: personajul dialogic nu-l moștenește pe cel monologic, și nici personajul trialogic pe cel dialogic. Ultimele două par a fi însă mai înrudite între ele decît primele; de aceea, personajul lui Slavici se comportă cînd dialogic, cînd teatral, în funcție de situație.

Fiecare imprimă asupra omului o viziune specifică: monologic-obiectuală, dialogală sau teatrală²³. Indiferent de trama în care intră, personajele aparținînd aceleiași categorii participă la un fond spiritual comun, la un *arhetip*, transfigurat – evident – de contextul istoric, de personalitatea creatorului, de atîția și atîția alți factori, dar definitoriu pentru natura personajului – și peren.

Termenii *teatral* și *trialogic* pot ușor genera confuzii: unul are în spate o tradiție milenară, a fost folosit cu o mulțime de înțe-

²³ La fel cum, într-un mod nemijlocit, orice personaj dezvoltă imaginea unei persoane, efect necontestat nici măcar de structuraliști. Relația personaj-persoană face obiectul unui întins studiu: Michael Zérafra, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971. Coautor al articolului *personnage* din *Encyclopaedia Universalis* (vol. 14, Paris, 1968), Zérafra afirmă: „Personajul unui roman reprezintă o concepție asupra persoanei: o anumită idee asupra omului, o anumită viziune asupra lumii vorbesc prin masca lui.” (p. 326).

lesuri și, deci, nu garantează nici o precizie, celălalt reverberează spre alți termeni, apropiați, ceea ce îi lărgeste până la disoluție semnificația. De aceea, va trebui acum să-i delimitez mai clar.

Am vorbit mereu despre „scenă teatrală”, „personaj teatral”, „teatru”, „teatralitate”, împrumutând în genul epic un limbaj specific genului dramatic. Totodată, afirm că personajele care apar în teatru (*dramatis personae*) sînt și ele, la rîndul lor, personaje *monologice*, *dialogice*, *trialogice* (sau propriu-zis teatrale). Unde e atunci, de fapt, legătura dintre acest personaj și teatru?

Voi recapitula cîteva caracteristici binecunoscute ale teatrului ca artă a spectacolului.

Teatrul presupune, ca „element” esențial, ideea de *spectacol*. La rîndul său, spectacolul presupune o anume organizare generală a spațiului: de o parte locul unde se întîmplă ceva (scena), de alta locul asistenței (tribuna, să-i zicem). De o parte performerii, de alta spectatorii. Pînă aici scenele analizate de noi urmează îndeaproape modul de constituire a teatrului: și spectacol, și organizare a spațiului (în „scenă” și „tribună”), și distribuție (în performer și spectator). Mai departe însă lucrurile diferă.

Actorii *interpretează*, reprezintă niște *personaje* și o poveste convențional străină de persoana lor individuală, pe cînd personajul teatral *se prezintă* numai și numai pe el, cu ființa lui întreagă, cu intimitatea lui *personală*.

Actorul intră într-o piesă de regulă pre-formată, cunoscută dinainte.

Rolul personajului teatral e imprevizibil; pentru el, trecut și viitor dispar fără urmă sub orbitoarea tîsnire a unui *prezent* dilatat enorm și a unor *prezențe* nemijlocite cu ale căror minte și suflet mintea și sufletul lui se întrepătrund.

Regulile dramatice impun actorului să se comporte ca și cum ar face abstracție de mulțimea ochilor ce-l urmăresc; scena se deschide spre tribună printr-o convenție: așa-numitul *al patrulea perete*, invizibil (sau transparent), care face din spectator un *voyeur*, un privitor pe gaura cheii.

În schimb, ființele aflate sub privirea celui de-al treilea personaj nu-l pot nici ignora și nici nu se pot prefăca că-l ignoră; dominația lui asupra lor este deplină; cel de-al treilea personaj declanșează o dinamică febrilă și complicată a conștiințelor multiple reflectate.

Asistența unei piese de teatru este perfect definită prin noțiunea de *spectator*, care închide în ea ideea de joc dramatic, de real și de fictiv în același timp.

Cel de-al treilea personaj, ca noțiune, acoperă o realitate mai largă, unind trăsături ale spectatorului cu acelea ale *martorului*; în prezența lui se desfășoară o *întîlnire* reală; patima acestei întîlniri îi supune pe toți, deși în mod diferit.

Se pare că ajungem astfel la o concluzie cel puțin curioasă: prin faptul că între scenă și tribună stă o barieră de netrecut, prin faptul că actorul interpretează ca și cum n-ar ști de existența spectatorului, iar *personajul* interpretat chiar nu știe de-a binelea, teatrul ratează *teatralitatea*, expresia completă a teatrului. Relația scenă-tribună e pusă sub semnul unei distanțe infinite: *spectatorul nu poate schimba cu nimic destinul și psihologia personajelor de pe scenă*; spectator și personaj, deși atît de aproape, ei locuiesc totuși spații și timpuri diferite. Dialogul și comunicarea, cît sînt, se realizează numai între spectator și actor, nu și între spectator și personaj. Spectatorul nu teatralizează personajul, ci – în cel mai rău caz – actorul, iar acesta, dacă vrea să nu trădeze logica personajului interpretat, trebuie să se opună teatralizării jocului său.

Iată unul dintre paradoxurile teatrului: să nu poată fi potrivit naturii sale în propriul său domeniu, să nu poată fi teatral pînă la capăt.

Așadar, există sau nu există în teatru personaj *trialogic*, adică teatral?

Există.

Sau, mai bine zis, există. Iar acest personaj, așa cum de cîteva ori am sugerat, este personajul tragediei și al comediei antice grecești. Teatrul grec era un teatru în teatru, *continuu*: scena și

orchestra²⁴ constituiau singure un teatru (spectacular complet!), livrate apoi unei asistențe mai largi. El a început, în acel secol matinal al teatrului universal, prin a-și fi câștigat, fără nici o introducere sau ocol, esența teatrală (teatralitatea)²⁵ și abia pe urmă s-a desprins de ea, continuând să descrie cercuri din ce în ce mai largi și mai îndepărtate de miezul original al genului.

Personajele piesei duceau în permanență o viață teatrală, fiindcă toate acțiunile, toate replicile se desfășurau sub ochii corului, personajul colectiv, martorul pasiv-activ. *Cel de-al treilea personaj, ca realitate generală, teoretică, este echivalentul, mai mult: urmașul direct, peste milenii, catastrofe și mutații istorice, al corului antic grec.*

Teatrul grec a luat naștere, cum se știe, dintr-un cor compact. Reprezentația avea la început caracter pur melopeic și consta din interpretarea unor imnuri tumultuoase de glorificare a lui Dionysos de către un cor circular (ditirambii). Din cor s-au desprins pe rând un actor (protagonistul), al doilea actor (deuteragonistul), al treilea actor (tritagonistul), niciodată mai mulți, care jucau, mascați, mai multe roluri. Desprinderea protagonistului de cor

²⁴ În legătură cu modul aparte de dispunere a scenei și a orchestrei, a se vedea Guy Rachet, *Tragedia greacă*, Traducere de Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980 și anexele la Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957. Dispunerea orchestrei, locul unde stătea corul, are importanță: orchestra se interpune între spectator (așezat în *theatron*, de regulă un hemiciclu construit pe coasta unui deal) și actor (evoluind pe *scenă*).

²⁵ Lucrul n-ar trebui să ne mire, pentru că teatralitatea reprezintă deopotrivă esența teatrului, dar și o caracteristică ce scaldă din belșug viața individului în comunitate. Sîntem, de aceea, de acord cu observațiile lui Nicolai Evreinov: „Teatralitatea este pre-estetică și nu estetică, din simplul motiv că transformarea, care e esența oricărei arte teatrale, este mai primitivă, mai ușor de realizat decît formarea, care este esența artelor estetice. și cred că, la începuturile istoriei culturii umane, teatralitatea a jucat rolul de pre-artă. (...) Teatrul, ca instituție permanentă, s-a născut din instinctul teatralității, și nu din religie, coregrafie, estetică, sau din toate celelalte sentimente. Psihologic vorbind, nu e decît un pas de la «mascarada» omului primitiv în viața sa cotidiană la teatrul în sens îngust și tehnic al cuvîntului.” (*apud* Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, Ed. Seghers, 1963, pp. 563-564.)

face posibilă constituirea formei dramatice, ca dialog cor-protagonist, și, mai târziu, prin înmulțirea actorilor, ca dublu dialog: cor-actor, actor-actor. Cu excepția, uneori, a unei scurte părți introductive (prologul, pomenit și de Aristotel), corul era prezent pe toată întinderea piesei. Alcătuit din bătrîni, femei, fecioare (oameni ai Cetății), se poate presupune că el întruchipează a-toateștiutoarea *opinie publică*.

Deja Euripide, în tragedie, și Aristofan, în comedie, reduc mult aparițiile corului, îl scot scene întregi din reprezentația teatrală și pregătesc astfel dispariția lui ireversibilă din opera dramatică.

Dacă ne vom mărgini să vedem corul drept punctul venerabil de plecare a teatrului și cu aceasta ne declarăm în privința sa deplin edificați, dacă vom accepta drept suficientă părerea că existența corului se explică printr-o simplă reminiscență istorică, un fel de relicvă păstrată datorită tradiției și eliminată salutar cu prima ocazie, dacă, în sfîrșit, vom considera corul drept un suport de tranziție între o formă încă neteatrală (ditirambul) și forma codificată în genul dramatic (de după Euripide și Aristofan) – atunci semnificațiile sale intrinsec teatrale ne vor scăpa pe de-a-ntregul, ochiul nostru va continua să-l înregistreze ca pe o ciudățenie, o particularitate pitorească și exotică, iar teatrul antic ne va părea poate, deși nu vom avea curajul să o și mărturisim, imperfect, datat, neteatral. Cînd realitatea e tocmai pe dos.

Așa cum am procedat cu operele contemporane nouă, sîntem datori să procedem și cu operele vechi – adică să le privim ca pe niște *întreguri cosmotice* și să admitem că părțile lor sînt legate între ele organic, profund... Cu atît mai mult cu cît aici nu e vorba despre o singură operă sau despre cîteva opere ordonate similar, ci despre sute de opere (din care s-au păstrat cîteva zeci), în care recunoaștem același *model compozițional*... Un model care, pe deasupra, reprezintă apogeul, sinteza, „miracolul”. Prin urmare, corul trebuie înțeles și în ansamblul operei, acolo unde el *se integrează perfect*, nu doar în devenirea lui istorică, acolo

unde, ca orice pe lumea asta, el apare și dispare (și iarăși apare - cu alt nume și chip). Aristotel o spune limpede: „Corul trebuie socotit și el, ca oricare din eroi, un element al întregului.”²⁶

Cel mai aproape de punctul de vedere propus aici este August Wilhelm Schlegel, când interpretează corul ca fiind „spectatorul ideal”, în sensul în care el ar fi expresia pură a mulțimii de spectatori exteriori spectacolului teatral. Nu vom ști să subliniem niciodată îndeajuns importanța faptului, aparent inofensiv și de la sine înțeles, că teatrul antic avea în perimetrul lui „un” spectator și că, astfel, personajele erau obligate să ducă o perpetuă viață publică. Dincolo de strălucitoarea ipoteză a lui Nietzsche, acceptată sau nu, după care corul aduce pe scenă dionisiacul, fapt ce îi conferă un rol primordial în reprezentarea teatrală, corul deține într-adevăr rolul primordial, chiar dacă refuzăm să vedem în el întruchiparea unui principiu și chiar dacă s-ar ajunge într-o bună zi la concluzia - totul e posibil - că arta dramatică nu a luat naștere din corul primitiv.

Prezența corului în desfășurarea întâmplărilor este de natură să motiveze *dinăuntru* sensul acțiunii, precum și să modeleze receptarea spectatorului propriu-zis. Ca să pătrundem mai bine și fără prea multă întârziere prima jumătate a acestei afirmații, să facem apel tot la Nietzsche, care spune numai în parte metaforic: „lumea scenei este o viziune a corului”²⁷. *În sensul cel mai literal al cuvântului, lumea scenei este o viziune a corului!* Și nu atât pentru că imaginile poetice ale corului ditirambic, animate de o extraordinară forță extatică, s-ar fi proiectat aproape material cerînd cu vremea chiar reprezentarea lor materială pe scenă, într-o acțiune dramatică, nu atât din acest motiv, cît pentru că originea întâmplărilor, *cauza traiectoriei lor tragice sau comice* nu sunt de găsit nici în voința zeilor, nici în caracterul personajelor,

²⁶ Poetica, p. 61-62.

²⁷ *Nașterea tragediei*, Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, Antologie, cuvînt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1978, p. 212.

ci în prezența și în acțiunea secretă a corului - iată de ce lumea scenei este o viziune a corului.

Condamnarea la moarte a Antigonei ar fi putut fi evitată dacă hotărîrea lui Creon de a lăsa pradă fiarelor și păsărilor trupul lui Polyneikes n-ar fi fost sfidată public prin fapta și argumentele eroinei. Corul, matorul ubicuu, înlătură prin simpla sa existență-acolo, mută și inoportună, orice urmă de considerent - uman, moral, sentimental. Nu mai contează nici înrudirea acestor ființe între ele, nici ritualul sacru al înmormîntării, nici logodna lui Haemon, fiul lui Creon, cu Antigona - totul se pulverizează sub presiunea explozivă a ochiului străin. Cine hotărâște moartea Antigonei? Creon? Crudul, inflexibilul Creon, același care a dat bir cu fugiții, amenințat de sabia lui Haemon, același care își plînge soarta, copleșit de suferință? Desigur, nu! El doar rostește sentința. Altcineva, involuntar (?), o determină, altcineva îl împinge cu putere spre ea, și acela e negreșit corul. Degeaba cere acesta iertare pentru unul și pentru altul. Rugămintile lui seamănă mai degrabă cu un îndemn la neîndurare. La fel, încuviințările sale, amăgitoare sale încuviințări, deopotrivă moi și cînd îl justifică pe Creon, și cînd o justifică pe Antigona, invită, dimpotrivă, la fermitate. Chiar cînd previne asupra nenorocirilor viitoare, el o face în același mod profund ambiguu și ațîțător: cuvintele lui interzic o anumită decizie, dar actul interdicției, punînd în evidență decizia, o fortifică.

Teatralizat de privirea corului, personajul se comportă cu adevărat ca la teatru: firea cea slabă devine inflexibilă, brațul se înarmează, pasul și vorbirea nu cunosc decît linia dreaptă și invizibilă pe care personajul a apucat-o din *prima* clipă. Deposdat de sinele său, el primește în schimb o mască. Orbit de consecvența cu prima sa apariție publică, personajul merge spre moarte în acompaniamentul jubilat-funebru al corului. Scena reprezintă un loc al sacrificiului uman ai cărui preoți sunt chiar coreuții. Fără îndoială că, alături de Dionysos, în spațiul teatral

pășește, cu drept egal, *Ate*, zeita infatuării. Pe ea întâi de toate o slujește corul, stînd nemișcat în preajma personajelor hipnotizate de atîta teatru. Corul pune în mîna personajului o oglindă și îl împinge înainte spre prăpastie. Impulsul thanatic, pe care îl deslușeam – mascat – la cel de-al treilea personaj, se dezvăluie aici deplin.

Și mai clară este acțiunea „nefastă” a corului în *Ifigenia la Aulis* de Euripide. Aici, cel puțin, o spun direct Agamemnon, Menelaos, Clitemnestra („cumplită molimă e gloata!”). Subiectul tragediei se bazează chiar pe impulsul thanatic care animă corul, mulțimea, armata: *Ifigenia va fi sacrificată, fiindcă așa o cere mulțimea*. În *Șapte contra Tebei* de Eschil, tînguirile aducătoare de nenorociri ale corului îi par lui Eteocles, regele, mai periculoase decît oastea din fața porților:

„...frămîntarea voastră prin oraș, încolo și încoace, înseamnă un îndemn la slăbiciune și la frică pentru ai noștri iară pentru cei de dincolo de porți, care ne împresoară, un strașnic ajutor, în timp ce înăuntru ne surpăm noi înșine... Rămîneți înăuntru și încetați a ne mai vătăma.”

Teatralizate, personajele tragediei încremenesc, se fac una cu masca adesea fără voie aleasă. Ea îi reprezintă de la bun început în fața mulțimii și îi însoțește pînă în pragul prăbușirii finale. În trăsăturile îngroșate ale măștii deslușim voința pustiitoare de perfecțiune și unitate, vanitatea consecvenței și a eroismului teatral: chipul lui *Ate* metamorfozată în *Ananke*, constrîngerea interioară. Stăpînul absolut al infernalei mașinării teatrale nu e destinul, ci emisarul lui abil: Corul.

Comedia se folosește altfel de avantajul corului. Kordax-ul, dansul falusului, și toate mișcările înrudite acestui dans aduc în spațiul scenic chemarea perfidă la imitație. Atras în capcana imitației, personajul se expune aceluiași cor, acum batjocoritor, în lumina grotesc ridicolă a imprudentului mărturisindu-se im-

pudic unui auditoriu necîștigat de partea sa. Personajul comic este personajul surprins de ochiul public în posturi lipsite de demnitate. Comedia antică reunea pe scenă și mecanismul denunțului public, și denudarea personajului, și ochiul care să-i întoarcă, înmiit, înfățișarea monstruos comică.

Departate de a îndeplini doar un rol exterior acțiunii dramatice și de a se păstra în limita pasajelor intermediare cu caracter pur melopeic și coregrafic, corul este chiar focarul tragicului și al comicalului, agentul nebănuit care pune în mișcare lumea scenei, docil-sinucigașă în raza fascinantă a unei priviri autoritare.

Cu o față întoarsă spre scenă, cu alta, invizibilă, spre spectatori, corul este medium-ul afectiv prin care scena ajunge, deja receptată, în tribune: corul este un *inductor tragic sau comic*. Spectatorul propriu-zis suferă, prin imitație, o suferință dinainte mimată, sau se amuză, tot prin imitație, de ecoul comic al unei „poante”.

Reprezentăția dramatică cuprindea nu numai acțiunea tragică sau comică, dar și *dimensiunea rezonanței ei colosale* într-o ființă aparent detașată atît de scenă, cît și de tribună (incertul teritoriu al orchestrei). Pentru spectator, corul era un pedagog teatral; mai mult: ființa magică în stare să interpreteze și să electrizeze prin reacția sa miile de spectatori. Invers: corul era organul super-sensibil prin care spectatorul din tribune se prelungea pînă în vecinătatea fierbinte a scenei – el era mesagerul autorizat să ia parte la acțiune, să atingă, aproape, haina sacră a protagonistului și să dea de știre de acolo, din miezul lucrurilor, despre natura senzației sale. În felul acesta, scena venea spre spectatorul din tribune pe două căi, ce se potențau reciproc: direct și ocolit. Efectul, de care azi ne putem face doar o palidă idee, trebuie să fi fost copleșitor – teatralitatea completă. Corul, acest intermediar, făcea posibil dublul statut al personajului: de personaj fictiv (față de spectatorul din tribune) și de „actor” (față de cor). Caracterul teatral al personajului nu presupunea însă și destrămarea acțiunii de pe scenă, ci – dimpotrivă – o întreținea și o

împingea înainte spre o rezolvare. Și tot corul, ca delegat secret al tribunei, îl ferea pe spectator de a participa direct la durerea sau la ridicolul scenei, dar în același timp, pe ocolite, îl purta nepedepsit pînă în inima lumii reprezentate, dîndu-i iluzia că o înrîurește și că o populează cu ființa sa. Întrepătrunderea scenă-tribună era perfectă grație corului; contactul liber se păstra mereu deschis și viu – iată ce numim *teatralitate*.

Renunțînd la cor, teatrul a renunțat la formula teatralizării complete. Tragedia și comedia de mai târziu au pus în locul lui abstracțiuni: datoria, pasiuni răscolitoare ivite pe neașteptate, caractere, legi morale, suplinind ireparabila absență prin acțiuni complicate, coincidențe, hazard, frumusețea lirică a discursului dramatic...

Secolul nostru a încercat, cum se știe, reteatralizarea teatrului, într-un mod totuși nefertil, forțat: apropiînd scena și actorul de spectator, voind să-l coopteze pe acesta în spațiul scenic, lărgind astfel scena pînă la ultimul rînd al spațiului teatral. Rezultatele sînt însă modeste și nesigure; teatralitatea, în teatrul modern, provine din detașarea actorului de personaj, prin denunțarea caracterului fictiv al piesei interpretate, în sfîrșit, prin interpelarea directă a spectatorului de către actor. Împinsă pînă la ultimele consecințe, teatralitatea aceasta ar distruge, de fapt, teatrul, care – ca și proza – are nevoie de fictiv. Se vede clar atunci unde stă rătăcirea: în a considera drept teatralitate calitatea care duce la disoluția genului dramatic. Cînd, în mod firesc, ar trebui să se producă exact contrariul: reprezentarea teatrală să iasă potențată prin mijloacele teatralizării.

Cu acest sens precis și original am folosit termenii de *teatru*, *teatral* și *teatralitate*.

Nu trebuie înțeles de aici, ar fi și absurd, că înaintașii lui Slavici sînt... tragicii greci. Trebuie însă înțeles că modelul teatral introdus la noi de Slavici și trecut apoi înconștient altor scriitori români s-a născut o dată cu teatrul antic și a dispărut din genul dramatic o dată cu dispariția corului. Acolo e de găsit cea mai bogată și mai intens teatrală formulă din istoria teatrului, întru-

cît ea realiza joncțiunea scenă-tribună pînă la devorarea unuia dintre termeni.

Ceea ce teatrul, ca instituție și gen, a abandonat a fost găsit, (redescoperit?) de genul epic și transformat într-una dintre cele mai revitalizante surse ale sale. Personajul tragediei și al comediei antice reprezintă modelul ascuns al personajului teatral sau triologic din genul epic.

O posibilă eroare ar fi asimilarea scenelor epic teatrale (spre exemplu, scena de pe pod din *Mara*) cu formele cavalierești descrise de Bahtin.

Formele cavalierești sînt și ele specifice pieței publice și au caracter teatral, în măsura în care orice act public are o valoare intrinsec spectaculară. Funcția carnavalului este de a elibera energii psihice și sociale, prin suspendarea normelor și a legilor riguroase ce le-au produs și le-au menținut încătușate. Carnavalul satisface nevoia instinctivă de joc. Principalul său instrument este masca, transformarea. Chiar și numai prin aceasta scenele epic teatrale diferă profund de scenele cavalierești. Fiindcă, dacă e adevărat că atît mulțimile în carnaval, cît și cel de-al treilea personaj sînt cuprinse de un sentiment euforizant, sursa lui este diametral opusă. Bucuria carnavalului, frenezia lui sînt rezultatul eliberării individului; acesta participă nemijlocit ca *actor*, ca agent evident, în mijlocul unei lumi uniform exultante. Mascarea sau, dimpotrivă, denudarea nu constituie *ex-puneri* ale persoanei, de vreme ce distincția exterior-interior este abolită. Libertatea carnavalului se situează la antipodul structurii neomogene a scenelor epic teatrale. Carnavalul desființează socialul, scenele epic teatrale îl integrează. În carnaval nu există abstragere, detașare, contemplare. Or, cauza *intimă* a celui de-al treilea personaj este tocmai abstragerea, detașarea, contemplarea. Personajul-martor nu poate fi cu nici un chip protagonist, fără ca să-și piardă statutul specific. Rolul său e (aparent) pasiv și nicidecum eliberator, ci, dimpotrivă, inhibitor. Euforia sa e involuntar (?) demonică; el depozitează protagoniștii de ființa lor adîncă, urmărind și provocînd astfel înjosirea lor personală. *Superioritatea* sa izvorăște secret și direct din șuvoiul strivitor al acestei înjosiri. Între prota-

goniști și cel de-al treilea personaj stă bariera, silnică pentru unii, securizantă pentru alții, a scenei, delimitând în interiorul aceluiași perimetru un interior (scena) și un exterior („orchestra“, tribuna). În schimb, „carnavalul nu cunoaște împărțirea în interpreți și spectatori – spune Bahtin –. El ignoră rampa. Rampa ar ucide carnavalul.“²⁸. Corul primitiv, pre-teatral, are într-adevăr caractere carnavalești, care însă, ulterior, prin apariția protagonistului, dispar; evoluția lui i-a schimbat complet natura și funcțiile.

O ultimă distincție²⁹. *Triologicul* nu trebuie înțeles ca *trionfaticitate*, concept lansat de Eduard Pamfil și Doru Ogodescu³⁰. Între cei doi termeni există câteva puncte de convergență, dintre care cel mai important este conceperea trialogicului ca imagine a lumii; îi separă însă multe altele: teatralitatea întâi de toate, definitorie într-un caz, inexistentă în celălalt, apoi structurarea „triadei“ avute în vedere și conținutul ei diferit.

*

Formula teatrului antic, pierdută pentru arta dramatică, a resuscitat în altă parte a câmpului literar: în genul epic. Literatura română a descoperit-o – desigur, neștiind ce descoperă – prin Slavici, care introduce primul la noi cel de-al treilea personaj, echivalentul romanesc al corului, și, o dată cu el, *personajul trialogic*.

²⁸ M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, în românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974, p. 11.

²⁹ În forma deja publicată există încă o „distincție“ – încercam acolo o analogie între *trialogic* și topica Eului descris de Freud și ajungeam la concluzia, previzibilă, că un astfel de paralelism nu se susține. Este ciudată orbirea de atunci – ciudată și semnificativă. Ea a durat până azi, când înțeleg că mult mai la îndemână ar fi fost analogia dintre configurația scenelor teatrale și configurația desfășurată de complexul lui Oedip. Subiectul prins în acest complex dezvoltă o relație erotică sub privirea pedepsitoare a unuia dintre membrii triumphiului, transformat în personaj-martor. E, însă, o sugestie prea recentă și prea riscantă, pentru a mă simți îndemnat să o exploatez.

³⁰ Eduard Pamfil, Doru Ogodescu, *Persoană și devenire. Eșeu de antropologie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.