cărţi-reviste

Un curs universitar*

Un curs universitar este, fireşte, o lucrare didactică. Ceea ce nu înseamnă că, dincolo de paginile lui, nu trebuie să deslușim personalitatea autorului. Altfel, un curs ar fi la fel de bun ca altul, iar o colecție de întrebări și răspunsuri, de felul celor ce se alcătuiau pe vremuri, spre folosința elevilor care voiau să se pregătească pentru bacalaureat cu eforturi minime, și-ar îndeplini cu succes menirea, scutindu-i pe studenți de frecvență.

Cu toată osteneala pe care ne-am dat-o pentru a reconstitui personalitatea profesorului Octavian Gheorghiu din paginile prelegerilor sale de istorie a teatrului universal, n-am putut deduce, după lectura întregului curs, decît că profesorul are cunoștințe temeinice și variate, mai ales în ceea ce privește anumite capitole ale istoriei literare, cum ar fi teatrul francez în secolul al XIX-lea.

Se pare că autorul cursului se jenează să pronunțe opinii personale, căci, în introducere, domnia-sa se scuză pentru îndrăzneala de a fi încercat să analizeze, fără ajutorul bibliografiei sovietice, anumite fenomene ale dramaturgiei universale. („În multe cazuri n-am avut la îndemînă material sovietic, care ne-ar fi ușurat munca noastră, și a fost nevoie să aplicăm noi înșine teoriile marxiste, pentru a căuta o interpretare justă".)

În general, prelegerile acestui curs încep cu considerații politico-sociale foarte abundente, extrase de obicei dintr-un autor sovietic de specialitate, cum ar fi Sergheiev pentru istoria Greciei, sau Mașchin pentru istoria Romei. Urmează o scurtă notiță biografică referitoare la autorul studiat, apoi analiza pieselor sale, analiză care se reduce, de cele mai multe ori, la expunerea subiectului, plus unele considerații tematice. Analiza mijloacelor artistice și, fiindcă ne aflăm în domeniul teatrului, a mijloacelor scenice, e foarte redusă, adesea inexistentă. Urmează concluzia.

Ceea ce am reproșa acestei concepții a cursului, pe lîngă stereotipia ei, obositoare chiar din punct de vedere pedagogic, este faptul că duce la o compartimentare a operei dramatice, la fărîmițarea unității artistice. Odată enunțate considerațiile politico-sociale, autorul are conștiința liniștită și nu se mai referă decît cu totul accidental la ele, în discutarea operei dramatice. Dacă socotim că structura economico-socială e rădăcina oricărui fenomen de suprastructură, atunci seva care urcă din rădăcină trebuie să hrănească pînă și ultima frunzuliță din vîrful copacului. Or, profesorul Octavian Gheorghiu, achitîndu-se inițial de datoria înfățișării împrejurărilor structurale, le neglijează pe urmă, uitînd să mai stabilească interdependențe.

---

* Prof. Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, curs ținut la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale". Litografia și Tipografia Învățămîntului, 1957.

www.cimec.ro

Cît privește analiza pieselor, sistemul amintit ni se pare schematizator, cu atît mai mult cu cît nararea subiectului se face uneori cu riscul unei simplificări nepermise a intențiilor autorului. De pildă, subiectul poemului dramatic *Brand* de Ibsen: „Într-o operă de un puternic dramatism și de o poezie de o grandoare deosebită, Ibsen ne arată pe pastorul Brand plecînd spre înălțimile, care par inaccesibile, ale munților, printre stînci și prăpăstii, avînd ca țintă o biserică ideală, creată de imaginația sa și care se află în împărăția ghețarilor. El antrenează după sine o mulțime de credincioși, pe care i-a înflăcărat cu focul credinței sale. Unii îl părăsesc, blestemîndu-l, alții cad extenuați de sforțările supraomenești, pe care trebuie să le facă, dar nu se gîndesc să se întoarcă în satul lor din vale. Brand continuă singur drumul spre culmi și este înghițit de o avalanșă." Dacă nu ne înșeală memoria, aceasta este doar expunerea — și încă inexactă — a ultimului act. Unde este problema căutării absolutului, unde este groaza de compromis, care-l caracterizează pe Brand, unde este rigorismul lui, care nu ține seamă de oameni? Doar, Brand își duce credincioșii spre templul de gheață, simbol al unei credințe reci, care ucide. Semnificația dramei ni se pare trunchiată, concluzia asupra piesei sunînd așa: „Concluzia finală a acestei admirabile opere este datoria omului de a face acest efort de ridicare, fiindcă numai prin riscul pe care l-a primit el se va înălța". Opinia acceptată cu privire la piesa *Brand* era pînă acum că Ibsen își condamnă eroul, un idealist, pradă iluziilor (vezi Plehanov, vezi Bernard Shaw), dar din considerațiile prof. Octavian Gheorghiu, nu se deduce acest lucru.

Spuneam că analiza este precumpănitor tematică. Pînă și despre *Faust* al lui Goethe, poem dramatic a cărui construcție suscită atîtea probleme, autorul nu ne spune decît că: „Multe alte episoade dau momente de viață care trăiesc cu mare intensitate și impresionează adînc pe spectatori. Ceea ce era mai greu și ceea ce face marele merit al lui Goethe ca dramaturg este felul cum a reușit să dea forță dramatică înaltelor sale idei: preocupările lui Faust, meandrele gîndirii sale, decepțiile și avînturile sale, lupta chinuitoare ce se dă în spiritul său, legată în mod natural de momente reale de viață; toate acestea trăiesc, spectatorul participă pasionat la toate aventurile spirituale ale eroului și trăiește alături de el". Dar cum, prin ce mijloace artistice ne comunică Goethe meandrele gîndirii lui Faust, nu aflăm. În general, cursul de care vorbim e foarte enunciativ și folosește prea des, pentru caracterizarea unei opere sau a unui autor, epitetele „frumos", „remarcabil" și, mai ales, „admirabil". Se știe însă cît de inexpresive și lipsite de valoare sînt astfel de cuvinte din punct de vedere estetic. Se mai știe că stilul adjectival, din păcate încă foarte răspîndit în presa noastră literară, nu e recomandabil; și nu e educativ să-i învățăm pe studenți a caracteriza o operă dramatică prin folosirea unor adjective care și-au tocit de mult orice expresivitate.

Chiar cînd este vorba de caracterizarea unui curent, a unei direcții literare, cum ar fi romantismul, autorul cursului se arată parcimonios în analizarea aspectelor de artă dramatică. Aflăm că drama lui Hugo a adus înnoiri tematice, dar despre antitezele caracterologice, loviturile de teatru, pitorescul local și istoric, mlădierea alexandrinului, aproape nimic.

Unele capitole sînt totuși mai abundente în această direcție, mai vii, mai colorate, mai puțin uscate. Așa socotim capitolul despre commedia dell'arte, care are darul de a da cititorului (ascultătorului) o reprezentare concretă despre ceea ce a putut fi un spectacol de acest gen. Poate pentru că, în acest capitol, autorul dă bogate indicații despre condiția materială a teatrului italian în epoca respectivă, vorbește despre costume, actori, spectacole, lucru pe care nu-l face decît în treacăt în alte capitole. O istorie a teatrului universal ar fi trebuit, totuși, să cuprindă date copioase cu privire la arta scenică, probleme de montare, regie etc. Aceste date sînt, în general, strecurate la finele fiecărui capitol, așa încît, după parcurgerea volumului, cititorul ignorează momentul cînd a apărut regia — ca atare — în teatru sau, eventual, controversa purtată de oameni de specialitate în legătură cu apariția regizorului ca factor determinant în montarea unui spectacol.

În ceea ce privește economia cursului, observăm o impuținare a materialului pe măsură ce ne apropiem de contemporanei-

www.cimec.ro

tate. Consideraţiile despre autorii mai apropiaţi în timp — fie ei şi de talia lui Bernard Shaw — sînt evident mai puţin abundente decît cele sugerate de opere dramatice mai vechi. Explicaţia pe care o oferă autorul în introducere vădeşte aceeaşi prudenţă de care am mai vorbit: „Poziţia noastră faţă de această producţie dramatică nu s-a cristalizat încă în forma definitivă şi am voit să evităm pentru studenţi dezorientarea care ar fi rezultat din expunerea unor opinii prea fluctuante".

Citatele reproduse în această recenzie vădesc neglijenţe în formulări, neglijenţe eventual pardonabile în expunerile orale, dar care ar fi trebuit înlăturate din cursul tipărit. Unele formulări sună schematic şi anacronic: „Opera lui [Eschil] este un protest împotriva [...] obscurantismului bisericii". Definiţia sofiştilor e cam sumară. „Sofiştii [erau] oameni foarte multilaterali [care] zdruncină prin învăţătura lor credinţa religioasă." Atît.

Mai trebuie să remarcăm, în treacăt, lipsa totală a problematicii estetice şi filozofice, în paginile acestui curs. Studenţii studiază teatrul antic, dar ignorează, pînă la sfîrşit, noţiunea de „katarsis"; învaţă despre clasicism şi romantism, dar opiniile clasice — reciproce — despre estetica celor două curente, ca şi opiniile lui Hegel, le rămîn necunoscute.

Vera CĂLIN

Molière definit de el însuşi*

Vreme de ani şi ani întregi, erudiţii au acumulat date, informaţii, şi l-au strivit pe Molière sub teoriile lor. Există un mit Molière care trăieşte în imaginaţia populară; un alt'ul rezervat universitarilor: acela al unui Molière literat plin de teze filozofice şi morale, pictor al caracterelor universale, apărătorul unei morale a micii burghezii, a cărei imagine a fost impusă generaţiilor întregi de şcolari, de către manualele şcolare. Oamenii de teatru Jacques Copeau, Louis Jouvet, Leon Chancerel au fost primii care au afirmat că Molière era înainte de toate „un atlet complet al teatrului". Azi, dimpotrivă, există la unii tentaţia — ca o reacţie faţă de imaginea mai sus-amintită a lui Molière —, de a se înlătura operei lui Molière orice profunzime, spre a nu se mai vedea în ea decît reuşita tehnică a unui creator prodigios.

Lui Molière i s-a întîmplat de mai multe ori să intervină în persoană, sub masca personajelor sale. A scris *Critica Şcolii nevestelor*, ca să-şi apere prima comedie în care depăşise rolul său de măscărici de bilci. Riposta lui e şi mai violentă cu *Improvizaţia de la Versailles*, unde el îşi joacă propriul său rol, vorbeşte fără tîlmaci şi înaintează pe proscenium ca să denunţe intrigile adversarilor săi şi să-şi pună viaţa lui particulară la adăpost de atacurile lor veninoase. În *Mizantropul*, prin gura lui Alceste, el protestează împotriva acelora care îi atribuiau responsabilitatea *Cărţii Abominabile*, pamflet scris împotriva lui Colbert şi a iezuiţilor. În *Don Juan*, el se serveşte de cel mai periculos personaj al său, ca să îndrepte împotriva bigoţilor acuzaţiile pe care le va relua în prefaţa definitivă a lui *Tartuffe*. În *Femeile savante*, Clitandre atacă, în numele lui, pe scriitorii, invidioşi şi trîndavi, care pe cît sînt de caraghioşi, pe atît sînt de periculoşi.

Acestea sînt răspunsuri pe care Molière le dă atacurilor îndîrjite ale duşmanilor şi persecutorilor săi. Ripostînd în felul acesta, el nu se conforma regulilor jocului, rupea convenţiile teatrului, făcînd din acesta o tribună sau un tribunal. Totuşi, adevăratul Molière e în altă parte. Nu în prefeţele lui, care sînt puţin numeroase, şi în care el nu cade în ispita, ca Racine şi Corneille, să-şi explice, în mod amănunţit, opera. Nici în chipul care se desprinde din nenumăratele lucrări — răuvoitoare sau amicale — care s-au scris despre Molière. Ci în opera lui. Căci Molière şi-a întipărit chipul lui în masca comediei.

Făcînd să varieze lumina, comparînd punerile în scenă ale epocii cu cele ale timpului nostru, făcînd să defileze sub ochii noştri interpretările lui Tartuffe, Don Juan şi Alceste, Alfred Simon încearcă şi reuşeşte în cartea sa bogat ilustrată, *Molière par lui-même*, să facă să apară în faţa noastră personajul Jean-Baptiste Poquelin zis şi Molière.

* Alfred Simon, *Molière par lui-même* (Molière văzut de el însuşi), colecţia „Ecrivains de toujours", editura Le Seuil, Paris, 1957.

www.cimec.ro