

■ V. MOGLESCU

## Necesitatea teoriei

**R**epunerea în discuție și încercarea de redefinire a condițiilor estetice ce stau la baza unei anumite arte sau a unui gen oarecare devin periodice. În cursul istoriei, necesare, chiar mai mult decât atât, de o necesitate stringentă, eschivarea gândirii teoretice de la această misiune putând avea consecințe dintre cele mai regretabile pentru destinul creator al acelor ce-și exercită talentul în sfera respectivelor domenii.

Deprinși, în virtutea specificului indeletnicirii lor, de minuitori ai imaginărilor, și avea mai multă încredere în propria lor intuiție productivă decât în orice formă de cugetare, unii creatori de valori artistice manifestă chiar indiferență față de reflexivitate și de analiza conceptuală, considerând că numai ceea ce ei înșiși nascocesc, în procesul spontan al înnoirii permanente a mijloacelor expresive, poate constitui *unica măsură* a ceea ce *ține sau nu de sfera esteticului*. Până la un anumit punct — dar numai până la un anumit punct — un astfel de mod de a pune problema are îndreptățire. În „Principii de estetică”, George Călinescu observa, nu fără o anumită justete, că estetica este o știință fără obiect, ceea ce, în optica sa, ar fi voit să însemne că, spre deosebire de alte domenii ale cercetării, în care obiectul este dat *a priori*, investigația urmind a determina condițiile existenței și transformările lui, atât în trecut cât și în viitor, în estetică el nu este oferit *a posteriori*, cu alte cuvinte, doar în momentul în care opera de artă a izbutit să instaureze condițiile proprii ei existențe, condiții pe care nici o altă operă nu le va mai putea repeta, fără riscul de a se anula pe sine ca valoare și, deci, ca obiect al esteticii. Dar, dacă un astfel de punct de vedere *pare* a-și avea o justificare cînd este vorba de încercările de a prescrie modalități și canoane în vederea făuririi unei capodopere izolate, nu mai puțin adevărat este, însă, și faptul că el se cere amendat în clipa în care luăm în considerare nu opera în sine, ci felul cum se succed, de-a lungul vremurilor, viziunile specifice după care fiecare dintre artiști și-a conceput propria-i plăsmuire.

Privită în sine și pentru sine, oricare dintre existențele și activitățile omenеști apare ca o entitate unică, irepetabilă și ireductibilă. Dar, cercetate nu fiecare în parte, ci în ansamblu, la scară statistică, ele ne duc la concluzia că nu au un caracter arbitrar, ci se supun unor legi obiective. Tot astfel, istoria artei, departe de a constitui doar o sumă aritmetică de opere și de capodopere, ce se întinde de la minus infinit la plus infinit, posedă, dimpotrivă, propria ei *dialectică internă*, ceea ce înseamnă că nici unul dintre artiști nu-și plăsmuiește opera *ab ovo*, ci se întemeiază pe experiența transmisă de generația anterioară; chiar dacă făurirea unei capodopere presupune negarea, respingerea acestei experiențe și nascocirea a ceva fundamental nou în raport cu ea, însuși procesul de inovare include neapărat asimilarea ei *integrală, în prealabil*. Estetica are, deci, menirea de a ne oferi o meditație cu caracter filozofic asupra acestei dialectici interne, cu scopul de a desprinde (chiar dacă numai într-un mod provizoriu și relativ) natura intimă a faptului artistic, prin degajarea a ceea ce poate fi privit drept *constant* în șirul neîntrerupt de inovații pe care-l aduce cu sine evoluția artei.

Ar fi, deci, mai exact să se spună că estetica este nu o știință lipsită de obiect, ci o disciplină ce-și creează și-și lărgeste neîncetat obiectul, pe baza inovațiilor introduse de dezvoltarea artei. Și, așa cum în fizică teoria relativității nu a anulat adevărul postulatului newtonian al atracției universale, ci l-a integrat într-o sinteză superioară, nici una dintre inovațiile create de vreun artist sau curent artistic nu poate anula cu totul principiile instituite anterior, mărginindu-se doar a le da alt sens, în cadrul unei viziuni mai largi, deschizătoare de alte perspective.

**N**ecesitatea rediscutării și a încercării de redefinire a specificității estetice a unui gen sau a unei arte oarecare devine cu osebire acută în acele momente ale istoriei cînd, în înfruntarea dialectică dintre tradiție și inovație, s-a stabilit un anumit echilibru, astfel încît modalitățile vechi coexistă cu cele noi, formele contestate neajungînd încă, în procesul valorificării, să intre definitiv în desuetudine, iar cele contestate nefiind încă pe deplin omologate. Atît de către practica artistică generală cît și de consensul pe care ele trebuie să-l întrunească, sub raportul judecării de gust, din partea publicului cititor sau spectator. Tocmai în asemenea momente, mai puțin decât oricînd, sînt îndreptății creatorii de artă să manifeste indiferență față de teorie, căci climatul tuturor ambiguităților, pe care ele îl presupun, nu poate favoriza plămădirea a ceva durabil, doar prin încrederea oarbă a artistului în simpla lui intuiție productivă și fără o atitudine de circumspecție, de control rațional față de această intuiție, care, lăsată în voia

proprii ei spontaneități. riscă să ducă creația spre un adevărat împas. Dimpotrivă, eugterea estetică, având darul de a identifica — printr-un studiu critic atent, întreprins din perspectivă istorică — modul în care au luat naștere opere trainice, mai ales datorită temperaturii reciproce a exagerărilor inevitabile, generate de polemici între atitudini fundamental antitetice, ar trebui să se bucore de cea mai mare prețuire în ochii artiștilor; pentru ei, gândirea teoretică nu trebuie să îndeplinească rolul busolei, care, oricum, ajută mai repede și mai sigur la aflarea punctelor cardinale decât mijloacele strict empirice, cum ar fi căutarea stelei polare sau a mușchiului de pe copaci.

**E**xplorarea teoretică a devenit un imperativ categoric (ca să folosim în chip figurat termenul prin care Kant definește apriorismul etic), mai ales în vremea noastră, cind arta, în general, și îndeosebi teatrul, au ajuns la un punct de răscruce (dar nu de împas, cum tind să acrediteze ideea unui estetician occidental, mult prea dispuși la profeții apocaliptice), asemănător, poate, prin natură, cu acela în care, la începutul veacului trecut, romantismul aplica lovitura de grație unui clasicism devenit desuet, dar incomparabil mai grav, prin dimensiuni, implicații, consecințe și dramaticele interogații pe care le suscită.

Acum mai bine de opt decenii, Alfred Jarry arunca mînușă sa provocatoare teatrului tradițional, cu acel sfidător *Ubu-Roi*, care, reprezentat de Lugné-Poë la „Théâtre de l'Oeuvre”, în 1896, stîrnise un imens scandal. Poate, însă, că nici protestele iscate de această piesă n-ar fi fost atât de violente și nici atitudinile de apărare a ei nu ar fi fost atât de energice dacă momentul însuși al spectacolului n-ar fi coincis cu un climat de extremă tensiune și de efervescență în viața culturală franceză și chiar a întregii Europe. Căci, după cum se știe, impulsul inițial, cu care autorul a purces la scrierea ei, a fost dat de o nevinovată șotie școlărească. Dar tendința generală era aceea de a pune în discuție toate valorile prestabilite. Și, într-o atare tendință se întîlneau cel puțin două fenomene contradictorii, care, însă, se susțineau și se alimentau reciproc. Pe de o parte, „Manifestul celor cinci” din 1887 demonstrase, implicit, cit de vane fuseseră pretențiile ce și le arrogase Zola, de a întemeia creația literară pe rigorile științei, iar, pe de altă parte, sămînta aruncată de ideile estetice ale lui Baudelaire și Rimbaud nu numai că încolțise, dar dăduse asemenea roade neașteptate încît, printr-un joc al supralicităților, inevitabile într-un astfel de proces, prin 1880, anarhismul intelectual cîștigase favorurile unui grup de tineri scriitori, care ajunseseră să-și atribuie cu mîndrie epitetul injurios de „decadenți”, dat de adversari. Și, într-o asemenea atmosferă, ce putea fi mai ultraziant la adresa „buzului-simț burghez”

decît acest *Ubu-Roi*, care se infățișă, în chip absolut neechivoc, ca o parodie a operei aceluia mare gigant al literaturii universale care fusese Shakespeare? După cum nu mai puțin șocante aveau să pară persiflările lui Jarry din *Docteur Faustroll Pataphysicien*, la adresa fetișismului cu care erau înconjurare, în epoca respectivă, teoriile științifice, atît de mult prețuite de Zola, dar care astăzi, din perspectiva evoluției ulterioare a cunoștințelor, ne apar atît de modeste ca valoare. Și, totuși, este de discutat dacă ținta parodiei era chiar Shakespeare sau numai modul unilateral cum acesta era citit și interpretat din punctul de vedere al unui romantism devenit desuet prin academicizare. Să nu uităm că tot Jarry pusese ca dedicație în fruntea cărții sale „Le livre de Monel”: *À Marcel Schwob qui Shakespeare lui hochala poire*” (Lui Marcel Schwob, cărui Shakespeare i-a zguduât doveleacul.)

Cam în aceeași perioadă cu apariția lui *Ubu-Roi* se produce o cotitură semnificativă și hotărîtoare în evoluția dramaturgiei lui Strindberg. După cum se poate deduce din propria-i mărturisire, naturalismul primei sale perioade și-ar afla obirșia în exasperarea ce i-ar fi fost provocată de scleroza intervenită în viața teatrală suzleză prin deceniile 6—7 ale veacului trecut, cind scenele oficiale nu acceptau spre reprezentare decît piese în cinci acte, ce trebuiau neapărat să imite, prin stilul lor, dramele lui Victor Hugo.

Dar, dominat de logica intimă a oricărei naturi ce adevărat creatoare, marele dramaturg nu a putut găsi deplină satisfacție în caracterul mult prea rece și riguros al dramei naturaliste. El a simțit nevoia să descopere și „cealaltă față” a medaliei, cu alte cuvinte, să transforme scena într-un spațiu în care să se materializeze acele fantasmе ce se produc în subiectul uman în urma, tocmai, a constrîngerilor de tot felul ce rezultă din rigurosul determinism postulat de naturalism. Și, astfel, luă naștere mai întîi *Drumul Damascului* și apoi *Năluca*. Acestea, împreună cu *Ubu-Roi* și cu piesele simboliste ale lui Maeterlinck, aveau să declanșeze în teatru acel proces de neîncetată ebuliție și de necurmate căutări spre forme noi, care, putem spune fără exagerare, s-a prelungit pînă în zilele noastre.

Și, totuși, ceea ce în epoca respectivă părea de o nouate șocantă, privit din perspectivă istorică se dezvăluia ca o reinventare a unor forme de mult uitate. *Ubu-Roi* amintea de piesele goliardilor din universitățile italiene ale veacului al XV-lea, iar cele două producții sus-amintite ale lui Strindberg te puteau duce ușor cu gîndul la cunoscutele *Autos sacramentales* ale lui Calderon de la Barca. Acest exemplu demonstrează, mai bine, poate, decît orice, că o limită rațională precisă între tradiție și inovație nu poate fi stabilită decît raportîndu-ne la un anumit moment istoric determinat. Dacă, însă, luăm în considerare evoluția artei din-

tr-o perspectivă istorică mai cuprinzătoare, atunci ar fi mai potrivit să se vorbească despre o pluralitate de tradiții, ale căror spirale ajung, în unele momente ale istoriei, și între în ascuțit conflict între ele, iar în altele, să se intersecteze. Pricina stă în aceea că fiecare inovație are tendința să instaureze o nouă tradiție și fiecare tradiție este împinsă de procesul inovator advers să se renouască în permanență pe sine, pentru a nu cădea în desuetudine.

Pe de altă parte, nu este greu de observat că nici o modalitate artistică, chiar dacă intră la un moment dat în desuetudine, nu este definitiv abandonată, ci cade doar, pentru un oarecare timp, într-un fel de somolență, pentru a reapărea, în alte împrejurări, când este în stare să ofere o ipostază schimbată, ca urmare a întineririi la care a fost supusă în perioada cât a stat, ca să spunem așa, „în opoziție”. În ultima sută de ani, tradiția care a pornit de la Baudelaire și Rimbaud (dar avea antecedente mai vechi în Villon și Rabelais) s-a împletit în permanență cu aceea care i-a avut drept inițiatori pe Balzac și Flaubert. Cea dintâi, reinstaurată, cum am văzut, în teatru, de creațiile sus-amintite, ale unor Jarry, Strindberg sau Muelterlinck, a dus, între cele două războaiele mondiale, la suprarealism, iar după 1950, la așa-numitul „teatru al absurdului”, reprezentat de Beckett, Ionescu, Adamov; cea de-a doua a fost continuată, în perioada interbelică, de așa-numitul curent „Neue Sachlichkeit” din Germania, pentru a cunoaște apoi, în perioada ulterioară celui de-al doilea război mondial, o nouă înflorire, în ipostaza neorealismului italian, reprezentat de Eduardo De Filippo, a realismului american, reprezentat, între alții, de Arthur Miller, sau a pieselor-document aparținând unor Peter Weiss ori Rolf Hochhuth. Înșă, este cit se poate de evident pentru orice observator atent că în cadrul fiecăreia dintre filierele celor două tipuri de tradiții sus-amintite se produce o mișcare internă de înnoire perpetuă a mijloacelor de expresie, astfel încât nimeni nu poate contesta că *Regele moare* de Eugen Ionescu, de pildă, posedă deja o altă factură artistică decât *Mamelele lui Tiresias* a lui Guillaume Apollinaire, după cum nici instrumentarul dramaturgic folosit în *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller nu mai este același cu cel revelat de *Mercedet* a lui Balzac. Sau, dacă ne referim la propria noastră literatură dramatică, este imposibil să nu sesizăm deosebirile flagrante ce despart piesele unor Marin Sorescu sau D. R. Popescu, din zilele noastre, de cele ale lui Macedonski, deși într-un anumit sens s-ar putea presupune că aparțin uneia și aceleiași tradiții, cel puțin sub raportul preponderenței lirismului în viziunea dramatică. Tot astfel, modul de tratare a realului nu mai este același în creațiile lui Titus Popovici, Paul Everac, Al. Se-

ver, Theodor Mănescu — sau, ca să dăm un exemplu mai edificator, în *Interviu* de Ecaterina Oproiu, adevărată piesă-document — ca în *Patima roșie* de Mihail Sorbul sau în *Tărâni* de Andrei Cotoșanu, puternică dramă socială, pe nedrept uitată.

Din cele arătate pînă acum reiese, credem, destul de limpede că este greu de găsit în vremea noastră vreo modalitate artistică în stare a-și revendica de drept monopolul spiritului inovator, întrucât oricare ar fi opțiunea unui creator sau a altuia, ea nu poate rezulta decît dintr-o necesară tensiune internă, care presupune, deopotrivă, raportarea la o anumită tradiție și aspirația spre un anumit tip de inovație. Dar, totodată, se cuvine să mai accentuăm o dată faptul, subliniat mai înainte, că spiralele diferitelor tradiții nu se opun întotdeauna una alteia în chip ireductibil, ci ajung să se și intersecteze în unele momente; și, când facem o atare afirmație, nu ne gândim numai la exemplul lui Strindberg (dat anterior), care oscilează (așa cum, de altfel, se întimplase mai înainte și cu Ibsen) între două modalități artistice aparent opuse, ci, mai ales, la Brecht, care, printr-o dialectică de o extremă subtilitate, izbuteste să integreze într-o totalitate eminentă deschisă (ca să folosim terminologia lui Wölfflin) viziunile specifice ale celor două tipuri de tradiție amintite.

Actualul moment pe care-l străbate dezvoltarea teatrului poate fi considerat unul de răscruce, datorită tocmai faptului că artistul este solicitat în egală măsură de o pluralitate de tradiții și, în tendința sa funcțională spre originalitate, nu are, în mod firesc, altă cale de afirmare a potențelor sale creatoare decît înarmarea cu un spirit integrator al cărui strălucit exemplu l-a constituit cel ce a scris *Mutter Courage*. (Ceea ce, bineînțeles, nu presupune cîtusi de puțin transformarea lui Brecht într-un nou model care se cere imitat.) Acest spirit integrator este impus de împrejurarea că mai ales una dintre cele două tradiții — aceea căreia, în bună măsură, îi aparține chiar Brecht însuși — este o tradiție a negației, ceea ce, în termeni strict logici, nu poate constitui decît un nonsens, negarea unei negații ducînd în mod necesar la o afirmație. Mai ales din neînțelegerea unui atare fapt decurge greșeala lui Sergio Lupi, care, într-un studiu intitulat „L'Antiestetica di Brecht” („Rivista di Estetica”, nr. 3/1963), consideră adevărat miracol crearea de către Brecht a unei noi estetici, întrucît, după părerea sa, sensul întregii evoluții a marelui dramaturg ar consta doar din condamnarea esteticii, în bloc. Dar aci nu avem de-a face cu o simplă eroare a unui estetician în interpretarea operei unui scriitor. Este vorba de ceva mult mai grav și mai semnificativ, de împrejurarea că esteticianul italian se face ecoul acelei concepții specifice lumii artistice occidentale a zilelor noastre, potrivit căreia negația ar re-

prezenta un scop în sine, de aici încolo nici o inovație nemaiputând fi concepută în artă în sens pozitiv. Dar nici Brecht și nici predecesorii lui nu au negat de dragul negării, ci numai pentru a elibera arta de poncife. Și este deosebit de interesant de observat că până și aceia care l-au contestat sub raportul tendinței lui de a întecia o nouă estetică au evoluat întocmai ca el. Eugen Ionescu, de pildă, care susținuse în teorie negația totală și permanentă, a contrazis, într-un anumit sens, prin propria sa evoluție creatoare, acest postulat, căci, așa cum remarcă unii observatori, ultimele sale piese vădese tendința de a se instala într-un fel de neoclasicism.

Dar, din evoluțiile unor creatori ca aceia citați mai înainte, unii refuză cu încă-păținare să tragă orice fel de învăță-minte. Într-un sector important al teatrului occidental din zilele noastre domină, de pildă, o adevărată frenezie nu numai a distrugerii, ci chiar a autodistrugerii. Se contestă absolut totul, în bloc, fără nici un fel de discriminare: și instituția teatrală, ca atare, și oportunitatea reprezentării unui text încheiat din punct de vedere literar într-un spațiu cit de cit închis și izolat de spectatori, pentru a favoriza iluzia dramatică, și chiar necesitatea oricărui discours: totul se reduce la o expresie corporală colectivă — care se vrea cit mai spontană — a actorilor. Însufleții de o singură năzuință: a-l asalta pe spectator prin provocări erotice sau violente sonore și vizuale. Totul se petrece ca în ultima scenă a excelentului film *Conversația*, al lui Frank Coppola, unde eroul, exasperat de neputința comunicării, începe să-și devasteze propria locuință și apoi se apucă să cînte la saxofon, solilocviul rămînîndu-i singura consolare pentru existența sa stearsă, desfășurată în viol. Dar, în teatrul occidental de astăzi, chiar și solilocviul tinde din ce în ce mai mult să dispară, acoperit de buhuiturile clădirii care se prăbușește. Desigur, fenomenul are pricini sociale determinate: după cum observa Adolfo Sánchez Vazquez într-o alocuțiune ținută în cadrul celui de-al VII-lea congres internațional de estetică de la București, din 1972, refuzul artei, chiar din interiorul ei, de către artiști înșiși, pe motiv că ar reprezenta o inversiune a vieții, constituie în țările capitaliste un corolar al transformării plămîmii artistice într-o marfă, ceea ce se opune în chip funciar oricărei creativității.

Tar dacă, prin contaminare, un asemenea refuz ajunge să ispitească chiar și pe unii dintre creatorii noștri tineri, explicația nu trebuie căutată numai în spiritul lor de imitație. Nimeni, de pildă, nu ar putea tăgădui bunele intenții de care a fost animată foarte talentata noastră regizoare Cătălina Buzoianu cînd a pus în scenă, la I.A.T.C., în cursul stagiunii trecute, *Romeo și Julieta*, într-un

spirit apropiat celui descris mai sus, spectacolul cu pricina pîrînd a constitui nu numai o contestare a unei viziuni perimate asupra lui Shakespeare (ceea ce, fără îndoielă, ar fi mulțumit pe toată lumea, cum s-a întîmplat cu spectacolul *Imbrăcați pe cei goi* de Pirandello, pus în scenă în chip strălucit, de domnia-sa, în cursul actualei stagiuni), ci mult mai mult, o bruieră, am putea spune premeditată, a ceea ce formează substanța artistică a marelui clasice englez. Firește, punctul ei de plecare l-a format nevoia intimă legitimă a oricărui om înzestrat de a arunca o nouă lumină asupra piesei, în raport cu concepțiile anterioare. Dar chiar și Martin Esslin — un partizan atît de înfocat al dispariției formelor vechi din teatrul încît tinde să justifice ceea ce, în nici un caz, nu poate fi justificat, aume, obscenitatea scenică — se vede nevoit să afirme că înainte de a proceda la distrugere trebuie văzut ce anume se cuvine distrus, și ce nu. Căci, niciodată în istorie, oricît de vehementă ar fi fost, insurecția împotriva unor modalități învechite nu a atins însuși fundamentul artei, ca atare. Philippe Van Tieghem amintește, astfel, că, în revolta lor împotriva clasicismului, romanticii au procedat cu discernămint: l-au criticat pe Corneille, dar cu mult mai puțin pe Racine; au contestat tragedia, dar deloc comedia. Virilența lor s-a îndreptat îndecosebi împotriva imitatorilor din secolul al XVIII-lea și de la începutul celui de-al XIX-lea ai celor doi autori tragici sus-amintiți. Într-o comunicare ținută în fața celui de-al V-lea congres internațional de estetică de la Amsterdam, din 1964, Etienne Souriau arată, pe bună dreptate, că nu întodeauna inovația în artă are la bază motive estetice și de aceea trebuie judecată cu prudență, fiind necesară o perere a unei distincții între nouitatea izvorîlă din procesul organic, întîm, al exprimării unor noi stări de spirit și aceea provenită din experimentări gratuite.

După pîrerea noastră, tocmai neputința unora dintre artiști, de aiurea și de la noi, de a integra într-o viziune specifică lumii contemporane deopotrivă ceea ce continuă să rămînă valabil din tradiție și ceea ce se dovedește rezistent la critică din rezultatele frenezicii inovatoare a ultimelor opt decenii este cauza, am spune, principală, a spiritului negator de care sînt animați.

Și, pentru a reveni la ideea noastră inițială, nimic nu poate fi mai păgubitor pentru efortul de dobîndire a unei asemenea viziuni integratoare decît disprețul față de teorie, oricît de mare și chiar justificat ar fi încrederea creatorului în propria-i intuiție productivă. De aci se impune concluzia unei imperative necesități a studierii condițiilor estetice ale artei teatrale, așa cum se prezintă ea astăzi, cînd, după o îndelungată evoluție, a ajuns să suscite nu mai puțin tulburătoare întrebări.