

■ V. MOGLESCU

Întrebări fundamentale

Nici o încercare de repunere în discuție și de redefinire a condițiilor estetice ce stau la baza teatrului nu poate începe altfel decât prin străduința de a răspunde, totuși, la vechi întrebări: există oare o natură specifică a artei teatrale, privită ca un tot? În ce constă ea? Este oare legată judecata de valoare asupra unei opere teatrale de precizarea acestei naturi specifice?

Din chiar formularea interogațiilor de mai sus se poate ușor vedea că în *aparență* problema este închisă într-un cerc vicios, provenit dintr-o tautologie. Ultima întrebare situează chestiunea în planul axiologic (al valorii artistice, iar celelalte două, în cel ontologic (al existenței unei naturi specifice). Presupunând că răspunsul la cele trei întrebări va fi, de pildă, afirmativ, nu este greu de constatat că încadrarea unei producții teatrale în plan axiologic — recte, judecata asupra valorii sale artistice — este condiționată de o judecată de existență, cu alte cuvinte, de măsura în care respectiva producție aparține sau nu unei anumite naturi specifice. Dar, la rîndul ei, producția, ca atare, este *dată ca teatrală*, deci artistică, implicînd, prin urmare, în însăși existența sa, planul axiologic. Evident, s-ar putea obiecta că o asemenea dificultate nu este proprie numai artei teatrale și că ea se impune oricărei arte sau oricărui gen artistic. Mai mult chiar, după cum mărturisește Camil Petrescu în „Modalitatea estetică a teatrului”, cercetarea naturii spectacolului (la care-și limitează investigația) se lovește de „*impasul, de-acum familiar, ca să nu spunem clasic, cercetărilor de sub orizontul științelor noologice. Ca să cercetezi faptele îți trebuie un concept călăuzitor, ca să obții acest concept, însă, e necesar să cercetezi faptele*”. Însă el nu-și

duce ideea mai departe și nu precizează că în estetică, în general, și în cea teatrală, în special, dificultatea, cum am văzut, sporește prin aceea că înseși faptele, ca atare, se cer judecate din două unghiuri de vedere diferite: ontologic și axiologic. Dar, chiar dacă toate acestea sînt adevărate, rămîne totuși în picioare întrebarea: cercul vicios de care am amintit este propriu în aceeași măsură tuturor celorlalte arte, ea și celei teatrale?

În „Estetica” sa, Nicolai Hartmann pornește de la ceea ce el numește „legea obiectivității”, cu alte cuvinte, de la împrejurarea, pe care o socotește generală, că orice operă de artă presupune obiectivarea într-o realitate sensibilă a unui „conținut spiritual”. Nu este necesar să discutăm aici în ce accepțiune este luat acest ultim concept și dacă ea este sau nu îndreptățită. Ne vom mărgini să amintim că, în ceea ce privește raportul dintre natura obiectului și valoarea lui artistică, el scrie: „*Genurile și speciile de artă, și chiar stilurile care le leagă, privesc tot astfel în prima linie structura obiectului și numai în mod mijlocit valoarea estetică. Și, adesea, caractere valorice generale sînt comune unor specii și stilurile de artă foarte deosebite. Adevăratele valori estetice, în schimb, abia mai sînt atinse de o atare diferențiere, și cu atât mai puțin sesizate*”.

Aplicate asupra unor specii artistice ca pictura, muzica sau literatura, cele arătate mai sus de esteticianul german sînt pe deplin adevărate. Rezultă că judecata de valoare asupra unor produse aparținînd acestor arte este prea puțin legată de elaborarea unor concepte, clar și distinct definite, privitoare la natura lor specifică. Și, aceasta, deoarece dezvoltarea istorică a făcut ca valorile lor artistice să se obiectiveze în structuri relativ încheiate, asupra cărora s-au putut forma concepte, în anumite limite, necontroversabile. Astfel, de pildă, dacă în judecata asupra unora dintre operele de început ale lui Perov se poate afirma că valoarea lor artistică este diminuată din pricina interesului prea accentuat al artistului pentru fabulă, în dauna culorii și luminii, atare apreciere nu necesită o elaborare specială a conceptului picturii, întrucît o întregă experiență istorică multiseculară a selectat tablourile în primul rînd în funcție de puterea lor de expresie coloristică.

Cu totul altfel stau lucrurile cînd este vorba de a stabili un raport între existență și valoare în arta teatrului, privită ca un tot. Aparentul cerc vicios este o realitate stringentă, constrîngătoare tocmai pentru că nu posedăm încă un concept necontroversabil asupra artei teatrului, ca totalitate. De aceea, Camil Petrescu are tot dreptul să susțină: „*Ca să preferi să studiezi într-o lucrare specializată despre teatru, reprezentațiile Comediei Franceze unui scandal în stradă, care și el e spectacol, ori unui joc de maimuș*

la bilci, este necesar să ai o judecată anticipată despre natura teatrului însuși. Chiar numai faptul de a considera, într-o asemenea lucrare, drept reprezentativ și esențial jocul unui mare actor și a neglija tacit contribuția unor meseriași modești, presupune motive teoretice determinate”.

Arătam, cu alt prilej („Revista de filozofie” nr. 1/1979), că despre artă în general nu se poate vorbi decât în măsura în care înțelegem prin acest termen o modalitate de însușire a lumii, la baza căreia se află o categorie specifică de idei — așa-numitele idei estetice —, care, fără să fie ele însele concepte, asociază unele concepte la afirmarea liberă a imaginației prin intermediul unui material dat. Însă, dacă luăm în considerare modul specific în care asemenea idei se încorporează în respectivul material, atunci nu putem vorbi despre artă în general, ci numai despre arte și genuri artistice, deoarece condițiile estetice ale acestora prezintă o atât de mare diversitate încât este cu totul imposibil a le reduce la un numitor comun. Această diversitate își are izvorul în faptul că „Nu orice material tematic (Stoff) — după cum observă foarte just tot Nicolai Hartmann — poate fi prezentat în orice materie, sau, exprimat pozitiv: fiecare materie permite numai anumite feluri de teme. Și, chiar dacă, în sens mai larg, materialul tematic este același, ea reține totuși alte laturi dintr-însul, decât altă materie. Lucrul acesta își are temeiul în faptul că fiecare materie nu îngăduie decât un anumit fel de „modelare, iar în aceasta nu poate fi captat, adică făcut «să apară», decât un anumit conținut”. De aceea și socotește că trebuie păstrată cunoscuta împărțire a artelor după „materie” în care lucrează: în piatră sau bronz, în culoarea așternută pe pânză, în cuvânt sau sunet.

Dar, teatrul? Teatrul, în ce „materie” lucrează?

Tochmai în această întrebare fundamentală nu s-a putut pînă acum răspunde în chip necontroversabil, ceea ce a dat naștere aparentului cerc vicios, asupra căruia am insistat.

Multă vreme, potrivit tradiției inaugurată de Aristot — care nu acorda decât un rol secundar execuției în reprezentarea a unui text dramatic — s-a considerat aproape axiomatic faptul că „materie” teatrului ar fi cuvîntul. Această poziție nu numai că este îmbrățișată în mare măsură și în epoca mai recentă, dar, mai mult, dictează judecăți de valoare estetice. Astfel, Nicolai Hartmann, care se numără printre adepții ei, nu găsește cu cale să facă nici un fel de considerație privitoare la pantomimă, gen de teatru din care cuvîntul este total absent; iar despre commedia dell'arte, constituită, după cum se știe, nu pe baza unui text elaborat literar, ci a improvizației actoricești, se mărginește să afirme, disprețuitor: „Dramaticul cedează aici locul efectului iestiv, farsei, și în cele

din urmă dispore cu totul în glumă și în nimicuri”.

Dar poziția aceasta nu este deloc invulnerabilă. Hegel încă, deși o adoptase cu toată fermitatea, se vede nevoit să-i sesizeze, implicit, dificultățile. Deși afirmă că drama „trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și artei în general. Fiindcă, față de celelalte materiale sensibile, cum sînt piatra, lemnul, culoarea, tonul, singură vorbirea este elementul demn de a expune spiritul”, marele filozof scote în evidență faptul că valoarea unei drame nu trebuie judecată în chip intrinsec, literar, ci doar în funcție de capacitatea ei de a se putea cu ușurință adapta exigențelor scenei. „Ba, după părerea mea — precizează el — de fapt n-ar trebui să fie tipărită nici o piesă de teatru, ci, cam în felul în care se petreceau lucrurile la antici, ea ar urma să fie prezentată în manuscris, spre a fi luată în repertoriul teatrului, îngăduindu-se numai o extrem de redusă circulație. Atunci, cel puțin n-am mai vedea ieșind de sub tipar așa de multe drame care, fără îndoială, sînt scrise într-un limbaj șlefuit, conțin sentimente frumoase, reflecții excelente și idei profunde, dar căroră le lipsește tocmai ceea ce face ca drama să fie dramatică, adică le lipsește acțiunea și viața ei plină de mișcare”. Date fiind astfel de exigențe, el găsește de cuviință să amendeze considerațiile sale inițiale privitoare la materialul specific al teatrului: „Materialul sensibil propriu-zis al poeziei dramatice nu este numai vocea omenească și cuvîntul vorbit, ci, cum am văzut, omul întreg, care nu exprimă numai sentimente, reprezentări și gânduri, ci, angajat într-o acțiune concretă cu existența sa totală, acționează asupra reprezentărilor, planurilor, acțiunii și comportării altora, suferind acțiuni asemănătoare din partea acestora sau opunîndu-se acestora”.

Se poate afirma, fără teama de a greși, că, pe măsură ce arta spectacolului înregistrează progrese, ideea potrivit căreia teatrul ar fi indisolubil legat de cuvînt, de valorile pur literare ale textului, este tot mai mult pusă sub semnul întrebării. Una dintre cele mai radicale atitudini de contestare a ei aparține, fără doar și poate, marelui nostru Caragiale: „Teatrul — scria el —, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de-sinc-stătătoare, tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă — de exemplu, arhitectura.” Sub acest raport, ni se înfățișează drept remarcabilă concepția sa privitoare la totalitatea teatrală: „Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la serviciul său toate celelalte arte, fără să acorde vreuniei dreptul de egalitate pe propriul lui teren”.

Erodarea continuă — datorită progreselor excepționale realizate de arta regiei în ultima

■ MIRCEA
IORGULESCUUn teatru
și al

sută de ani — a ceea ce s-a numit, cu un termen general, „primatul textului“, precum și conflictul surd, dar continuu, ce dăinuie în activitatea slujitorilor Thaliei, între autor, regizor, actor și scenograf, pentru dobândirea unei poziții, ca să spunem așa, hegemonice, în cadrul totalității pe care o reclamă arta teatrului, au pus pe primul plan problema identificării limbajului ei specific și, deci, și a materialului sensibil cu care lucrează. Dar, cu cât atitudinile de contestare a literarității teatrului s-au înmulțit, cu atât promotorii lor s-au depărtat de soluția necontroverabilă pe care o căutau cu înfrigurare. Și nici nu se putea altfel, de vreme ce căutările rămăneau cu precădere în sfera activității practice, unde fiecare și le îndrepta asupra domeniului specific în care-și exercita vocația. Astfel, Caragiale, cu toată buna lui intenție de a deliteraturiza teatrul, se dovedește cu totul inoapabil de a da un răspuns satisfăcător la întrebarea privitoare la materialul lui specific. Foarte aproape de ceea ce, cum am văzut, afirmase Hegel, se mărginește să susțină că „Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sînt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor.“ Dar astfel de conflicte nu pot alcătui un material, în sensul strict al cuvîntului, așa cum e piatra sau sunetul; cel mult, ele pot face parte dintr-o sferă a ceea ce Hartmann denumește prin termenul de „material tematic“. Și, apoi, conflictele, ca și dialogul prin care se exteriorizează, nu sînt proprii numai teatrului, ci apar, de pildă, și în proză. Neputința de a găsi un răspuns necontroverabil la chestiunea în discuție a dus, în cele din urmă, la un negativism care-l determină pe Antonin Artaud să afirme: „Teatrul nu se află în nimic, dar se slujește de toate limbajele: gesturi, sunete, cuvinte, foc, strigăte, el se găsește exact în punctul în care spiritul are nevoie de un limbaj pentru a produce manifestările sale“. Un atare negativism se concretizează în acea frenezic a distrugerii și autodistrugerii din teatrul occidental de astăzi, la care ne-am referit în articolul nostru anterior, „Necesitatea teoriei“*. Pentru a-i pune capăt, se impune elaborarea — pe baza a ceea ce a produs pînă acum practica artistică a teatrului — unui concept asupra naturii lui specifice, suficient de larg pentru a fi în stare nu numai să constituie un criteriu axiologic, dar și să orienteze în chip constructiv practica artistică a slujitorilor Thaliei, aflată, cum subliniam în sus-menționatul articol, la un punct de răscruce. Atît literatura, cît și muzica sau artele plastice, și-au fărînit de mult, ca arte independente, propriile lor teorii. Teatrul, însă, din pricina dificultăților amintite, este încă în așteptare. Pentru a-și realiza o teorie proprie, este nevoie de o metodă corespunzătoare, întemeiată pe o filozofie științifică fundamentală. Despre aceasta vom încerca să discutăm cu alt prilej.

* „Teatrul“, nr. 6/1979.

Indiferent de problematică, sens, alcătuire compozițională și cadru, teatrul lui Horia Lovinescu* se oprește cu insistență asupra unor momente de surprare, de cădere, de prăbușire a unor structuri ce pînă atunci păreau să reziste tuturor încercărilor.

Pretutindeni în acest teatru se sfărîmă citadele, se destramă o formă de existență, se dezagregă o personalitate: în piesa al cărei titlu conține, definită memorabil, însăși tema fundamentală a dramaturgului, în aproape indecenta, prin cruzime, *Autobiografie*, unde un personaj aflat „la fund“ își dezvăluie, cu o fioroasă lipsă de menajamente, căderea în mediocritate și platitudine, în apocaliptica parabolă despre *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, în *Ultima cursă*, unde meditația despre un sfîrșit de carieră este abil travestită într-o vestimentație realist-mondenă, mediul sportiv îngăduind, se pare, grație aspectului său exterior de lume virilă și sănătoasă, o expresie mai brutală și mai directă, în *Moartea unui artist*, în viziunea amară a unei lumi robotizate născute dintr-o idee demențială din *Paradisul*, în puternica, zguduitoarea evocare a jocului puterii și al destinului din *Petru Rareș sau Locșiiitorul*.

Diferitele clasificări ale teatrului lui Horia Lovinescu, făcute în funcție de alte considerente, sîrșesc, de aceea, prin a-i revela unitatea profundă. Astfel se împlinșă și cu aceea reluată de Nicolae Manolescu în prezentarea care însoțește *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*: „De la început — notează criticul — s-au putut remarca în dramaturgia lui Horia Lovinescu două «formule» deosebite (mai mult: opuse): una «realistă», tradițională; alta, simbolică, modernă. *Citadela sfărîmată* inaugura prima serie, *Hanul de la răscruce*, pe cea de-a doua. O dramă de familie, așadar, cu acțiunea lo-

*) Horia Lovinescu, „Teatrul“, vol. I—II, Editura „Eminescu“, 1978.