

■ 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 necontroversabilă 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 cuvintului, 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 necontroversabil 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 făurit 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 feroasă 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.

al speranțelor citadelilor sfărîmate *

calizată și datată ca într-un roman de epocă, în care se ciocnesc personaje îmbrăcate în haine de epocă ; o dramă de idei, pe de altă parte, în care personajele, locul, decorul, totul este convențional, menit a sugera generalitatea. Între cele două formule există, nici vorbă, în decursul anilor, o anumită colaborare : mai exact, orice piesă a lui Horia Lovinescu este de aspect „intelectual”, presupune un conflict ideologic, chiar dacă nu orice piesă a lui se reduce, dramaturgie, la această esență“.

Am reprodus aceste observații de incontestabilă finețe și pentru că în ele se reflectă o tendință mai generală a comentariilor critice prilejuite de teatrul lui Horia Lovinescu : schimbându-și neîncetat nu numai „formulele”, dar, aparent, și universul dramaturgie, scriitorul a fost cel mai adesea privit din unghiul acestor modificări. Ele sînt totuși exterioare, iar sensul lor nu este dat nicidecum de simpla dorință a evitării uniformității, de plăcerea exercitării meșteșugului dramatic în materii cît mai variate : ci de urmărirea tenace a unei teme obsedante, reluată în cele mai diferite chipuri, tocmai din „neputință”, o neputință creatoare, de a se ieși din raza ei. Tema aceasta, a destrucției, a naufragiului, a dezastrului final, a „sfîrșitului de partidă” capătă rezolvări deosebite, de la cele oarecum convenționale (*Ultima cursă, Paradisul* — de pildă) prin înclucirea „eu bine” A crizei, dezagregarea dolindind înțeleșul unei benefice, așteptate și necesare soluții, pînă la curajoasa înlocuire a răspunsurilor cu întrebări rămase să exprime un chin al conștiinței, în absența căruia viața s-ar reduce la un lung și imbecilizant șir de stereotipii (*Petru Rareș, Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*).

Nu-mi ascund preferința pentru aceste două piese, capodoperele autorului, ca și pentru categoria pe care o reprezintă : vocația lui Horia Lovinescu pentru un teatru al interogațiilor lucide, sarcastice uneori, niciodată superficiale, vizînd punerea în cauză a ros-

tului ființei și al vieții în circumstanțele unor grave crize ale condiției umane, își găsește, aici, expresia cea mai înaltă și mai armonioasă. Oricît ar fi de diferite o parabolă cu aspect exterior de anticipație (*Jocul vieții...* are drept cadru o lume calcinată de bombe atomice și de războia distrugătoare) și o piesă istorică evocînd figura unui voievod intrat, pentru vitejie și inteligență, în legende, între consecvența cu care Abel urmărește împlinirea unui „scenariu” al destinului și caracterul de „posedat” al domnitorului, după ce intră în zona de influență a unui legămint sacru, depășind individualul (de aceea : *Petru Rareș sau Locșitorul!*), există suficiente asemănări pentru a se putea observa cum dramaturgia lui Horia Lovinescu rămîne, fundamental, o dramaturgie a speranței și a încrederii. Cu atît tragedia este mai adîncă, cu atît mai violentă este dezagregarea, cu atît mai năprasnic sînt surpările, prăbușirile, ruinările, cu cît la orizont mijeste goana de lumină a unei credințe profunde în supraviețuire, în continuitate, în refacere. Mitului sfărîmării i se opune un mit al creației : întreg teatrul lui Horia Lovinescu se naște dintr-o confruntare între acești termeni, care nu o singură dată sînt configurați ca atare (*Moartea unui artist, Omul care și-a pierdut omenia, Și eu am fost în Arcadia!*).

Factura intelectuală și problematizantă a pieselor dramaturgului constituie mai degrabă reflexul acestei polarității decît sursa ei ; edificatoare, în acest sens, cele două volume editate în seria de „teatru comentat” a Editurii „Eminescu”, într-un moment cînd profilul colecției încă nu fusese pe de-a-ntregul stabilit (lipsește, de exemplu, o prezentare critică de ansamblu a creației autorului, lipsesc, de asemenea, informațiile bio-bibliografice atît de necesare), reprezintă, cu inevitabile variații de ordinul realizării artistice, o selecție cuprinzătoare și semnificativă a operei unuia dintre cei mai importanți dramaturgi români postbelici.