

## FRIEDRICH SCHILLER:

### „Scrieri estetice“

Estetician, critic și poet, Schiller a trăit nevoia absolută a unui spațiu de trecere de la formulele generale ale filozofiei artei, la operele concrete; a simțit primejdia aplicării nemijlocite a teoriilor estetice generale la obiectele artei, ca și cum primele ar putea să fie, în chip imediat, „unelte practice“. Din intenția de creare a unui astfel de organon, se nasc poeticile. În fapt, Schiller respinsese întotdeauna ideea unei opoziții categorice dintre spiritul speculativ și cel intuitiv: „Dacă primul caută... experiența, iar celălalt caută... legea, atunci este cu neputință să nu se întâlnească...“

Schiller observă că „nici dominația rațiunii asupra simțurilor, nici dominația simțurilor asupra rațiunii nu sînt compatibile cu frumusețea expresiei“. El caută „o a treia stare“, în care „rațiunea și simțurile, datoria și înclinația“ să fie în armonie. Această a treia stare o găsește în joc, formă de libertate ce îngăduie nașterea frumuseții.

Dacă logica teoretică a lui Schiller este deosebit de rafinată, dialectica sa practică este elementară, întemeiată pe principiul psihologic al compensației: „Omul stăpînit exclusiv de sentimente sau sensibil încordat este... salvat și pus în libertate prin formă; cel dominat exclusiv de legi sau încordat spiritual este salvat și pus în libertate prin materie“. „Prin frumusețe, omul senzitiv este condus la formă și la gîndire; prin frumusețe, omul spiritual este readus la materie și redat lumii simțurilor“. *Sensibilul*, ce reprezintă materia pură, neconfigurată uman, *moralul*, constituit de configurația ideală, care este forma pură, și *esteticul*, materia configurată uman, alcătuiesc pentru Schiller trei stadii, trei momente, pe care crede că le regăsește în evoluția întregii omeniri, dar și în dezvoltarea fiecărui individ, „fiind, într-un cuvînt, condițiile necesare oricărei cunoașteri pe care o obținem prin simțuri“.

Dar, dacă, la Hegel, arta va fi „manifestarea adevărului în formă sensibilă“, iar această manifestare a adevărului nu este, din punctul său de vedere, „cu adevărat adecvată spiritului“, la Schiller, în „statul estetic“, creat prin fuziunea legilor cu normele, omul se înalță de la limite la absolut, și opune sensibilității gîndirea și voința. Astfel, Schiller preîntîmpină, într-o anumită măsură, impasul hegelian al artei. Căci spune el, „nu-și mai are rost întrebarea cum trece omul de la frumos la adevăr, acesta din urmă fiind cuprins virtual în cel dintîi“. Rolul civilizator al artei devine, într-o astfel de perspectivă, imens, căci împiedică alienarea omului prin unidimensionalizare.

Obiectul constant al căutărilor lui Schiller ca artist și ca teoretician al artei a fost constituirea drumului pentru reprezentarea forței morale. Respectul pentru demnitatea morală a artei implică tragedia, în domeniul liberei voințe. Împotriva suferinței simțurilor, spune el, sufletul nu găsește alinare decît în forța morală. Dar nu scopul artei, ci mijloacele ei ar fi morale. În acest fel se elimină didacticismul din sfera artei. Dacă scopul însuși ar fi moral, crede Schiller, arta ar pierde tot ceea ce îi constituie forța, adică libertatea și farmecul plăcerii. Aici găsim și dialectica jocului demn, superior, al artei. În formulele artei, jocul devine un lucru serios. Cu toate acestea, nu seriozitatea, ci jocul este cel care duce la finalitățile artistice. „Arta, întregeste Schiller, nu poate avea o influență salutară asupra moravurilor decît exercitînd asupra imaginației suprema ei înfrîngere estetică; dar această înaltă eficiență estetică n-o poate realiza decît în deplină libertate“. Legea morală nu se manifestă, în tragedie, ca „lege care ne judecă“, ci ca fenomen. Nu este *regula* voinței, ci *puterea* voinței față de afectul în suferință. Căci, „orice efect estetic se bazează pe adevărul poetic și nu pe adevărul real“ și istoric, scrie Schiller, reluînd cunoscuta comparație aristotelică: „Dar adevărul poetic nu constă în aceea că ceva s-a petrecut cu adevărat, ci în aceea că se putea produce, adică în posibilitatea interioară a lucrurilor“. Moralist și antididacticist totodată, Schiller știe că poezia „nu își croiește drum prin tărîmul rece al memoriei“, că nu-și face interpret din erudiție și nici auzător, din egoism. Teatrul „nu caută pe cetățean în om, ci pe om în cetățean“. Căci „jurisdicția scenei începe acolo unde imperiul legilor lumești încetează“.

Dacă forța tragediei o găsește în reprezentarea forței morale, Schiller va fi condus cu necesitate să cerceteze posibi-

litățile reprezentărilor. Și va descoperi reprezentarea indirectă a forței morale, sugerând viitoarele semiotici ale artei, prin ceea ce a numit „semne sensibile”. Interesat de expresia fenomenului afectiv, Schiller s-a apropiat, prin negație, dar cu o remarcabilă intuiție teoretică, de o artă a actorului. Există, spune el, două tipuri de mișcări ce sînt semne ale afectului. Unele, involuntare, determinate direct, în mod necesar, de simțire. Altele, voluntare după natura lor, dar scăpate din frinele voinței. Acestea din urmă corespund cauzei și obiectului afectului. Sînt „întimplătoare și schimbătoare”. Din această pricină, nu mai pot fi socotite „semne infailibile” ale afectului. Manifestate laolaltă, contribuie la expresia afectivității. Separate de primele, semnele incerte, „întimplătoare și schimbătoare”, se înfălesc la „persoanele afectate și la actorii proști”.

Tot astfel, întrebarea pusă de Schiller acum aproape două secole poate să trezească în spiritele vremii noastre ecouri nesfîrșit mai ample decît îi vor fi trezit ducelui Christian de Schleswig-Holstein-Augustenburg, căruia îi era în mod convențional adresată: „Nu este cel puțin anacronic să căutăm un cod al lumii estetice, acum, cînd problemele morale prezintă un interes mai stringent, iar spiritul cercetării filozofice este atît de stăruitor chemat la ordine de circumstanțele vremii să se preocupe de cea mai desăvîrșită dintre operele de artă, de edificiul unei adevărate libertăți politice?” Dacă astăzi nu vor fi decît prea puțini cei care să mai accepte dialectica schilleriană, ce mediază trecerea din imperiul necesității în cel al libertății prin stadiul frumuseții, nimeni nu se mai poate îndoi că eliberarea unei singure dimensiuni umane presupune eliberarea tuturor celorlalte. Că teatrul stă, astăzi ca și acum două secole, alături de cele mai însemnate instituții ale statului. Nu doar ale iluzoriului „stat estetic”, ci ale oricărui stat cu o configurație umană. Și, chiar dacă n-am mai socoti, așa cum socotea cu exaltare tînărul Schiller, că „supremul produs al acestei specii literare este, poate, și cea mai înaltă creație a spiritului uman”, vom putea repeta că scena este o școală a înțelepciunii practice și o călăuză a vieții cetățenești; că teatrul, smulgînd măștile fățărniciei, ne îndeamnă să suportăm destinul; că această instituție a desfătării sociale influențează formarea și desăvîrșirea spiritului național. Și că imperiul aparenței artei adevărate n-a fost niciodată un imperiu al amăgirii.

**Alexandru SINCU**

## CARTEA DE TEATRU

**HENRY DE MONTHERLANT:**

Teatru

„Și totuși cum să nu-ți fie puțin ciudă pe cineva care fiind aproape tu însuși, va exista cînd tu vei înceta să exiști?” — mărturisese Henry de Montherlant, referindu-se la două dintre operele sale, de care se simțea cel mai legat: volumul de eseuri *Olimpicele* și piesa *Regina moartă*. Întrebarea ar putea să semnifice un adevăr încă mai dureros dacă am formula-o invers, și aproape că am fi tentați să gîndim astfel, într-atît critica literară, și mai cu seamă o mare parte dintre contemporanii dramaturgului, au vînturat ideea eșecului său, dovedind de fapt mai mult neînțelegere, decît formularea unei reale judecăți de valoare.

Cazul dramatic al lui Henry de Montherlant (dramatic fiind în egală măsură și destinul dramaturgului și cel al omului) stîrnește și azi reacții contradictorii. O admirabilă recentă tălmăcire a pieselor sale istorice (*Regina moartă, Războiul civil, Maestrul ordinului Santiago, Malatesta, Cardinalul Spaniel* — Editura Minerva, colecția BPT, 1981), datorată lui I. Igiroșianu, readuce în atenție cîteva dintre principalele piese de teatru ale acestui controversat autor, și redeschide, într-un fel, un „proces” pe care critica literară, în primul rînd cea franceză, îl socotește, de cîteva decenii, încheiat, elucidat (excellent, în acest sens, studiul introductiv al criticului Al. Paleologu, prin rafinamentul distincțiilor în cîteva probleme delicate, prin analiza subtilă a complexului psihologic, politic, istoric, cultural al evoluției sociale și literare a lui Montherlant).

Iată, totuși, cîd dincolo de formule concludive ca „Montherlant de care ne-am despărțit” (Philippe de Saint-Robert), „Montherlant, propriul său călău” (Michel de Saint-Pierre), „Montherlant, cavalier al neantului” (Pierre de Boisdeffre), se dezvăluie un destin, și nu doar unul artistic, pe care ochiul lectorului îl regăsește în această ușor ironizată descendență „corneliană” a dramaturgului, în opțiunea estetică și în neașteptatul demers al unui moralist „glacial, care se