

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 înfîlesc 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 tîlmăcire 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, cîndincolo 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

incinde în singurătate și în gestația unei opere ce seamănă mai degrabă cu un sarcofag decît cu o oglindă" (P. de Boisdeffre).

Ce soluție dramatică ne propune, de fapt, acest autor contemporan cu Malraux, și Gide, cu Claudel și Sartre, cu Camus și Cocteau, cu Eugen Ionescu și Beckett? Ce ne spune Montherlant, după un deceniu de la dispariția sa? Un singular și un singuratic, care a cunoscut foarte de tîrziu celebritatea, care a devenit membru al Academiei franceze fără să fi candidat, a traversat o experiență umană care ne reamintește de cea a lui Malraux (combatant, grav rănit, în primul război mondial, corespondent de presă în cel de-al doilea, toreador, jucător de rugby, alergător, pentru ca apoi să se retragă într-o solitudine stoică, să prefere prezentului, antichitatea romană, evul mediu iberic, să aleagă din varii experimente estetice calea unei ținute și a unui discurs moral înalt, solemn (ceea ce i-a determinat pe mulți să-l socotească un vetust care încearcă să reînvie tragedia antică, rigoarea clasică, într-o epocă a atîtor înnoiri, revoluții și răsturnări artistice). „Nu poți ști cît de însetat sînt de singurătate” — rostește nobilul cavalier Dabo Alvaro, maestrul ordinului Santiago. Nu e greu de recunoscut aici un tulburător ecou autobiografic.

Singurătatea artistului și solitudinea omului care, decepționat de contemporanii săi, a preferat un voluntar „exil”, desemnează o întreagă filosofie a neangajării în efemer, o respingere a acțiunii directe (dar nu a oricărei acțiuni). Înveșmîntat în mantia stoicului, în vecinătatea liniștitoare a volumelor lui Seneca și Marc Aureliu, dramaturgul încearcă să găsească o cale, intrînd, asemeni eroilor săi, în acel înalt și himeric „serviciu inutil” al onoarei în primul rînd, de fapt al demnității, al restabilirii firescului, omenescului, într-o lume aflată într-o criză acută de omenie. Izolarea sa nu este nici o respingere a idealului, a oricărui ideal, nici o respingere, de plano, a oamenilor. O spune singur: „Totul în opera și în viața mea a fost și rămîne în funcție de oameni. Ei și numai ei mă interesează. Și aș putea spune ca Richard Wagner: scopul operei mele este eternul omenesc, liberat de orice convenție”.

Este aici o sete de absolut și o rigoare, și în egală măsură, o dramă, care implică, în primul rînd, un înalt respect pentru valoare și pentru demnitatea valorilor, de atîtea ori compromise și escamotate. Severa conduită, intransigența unor personaje din **Regina moartă**, **Port Royal**, **Maestrul ordinului Santiago** traduc în primul rînd un refuz și un denunț al mediocrității. Nu exclama oare, aproape

incredibil, regele Ferante: „La pușcărie, pentru mediocritate!”? Cu fiecare dintre textele sale dramatice, Montherlant ne propune o pledoarie singulară a unor exilați (citește refuzați) și deci a unor neînțeleși. Firesc, s-ar putea spune: celorlalți, în toate vremurile și în toate împrejurările, deci în toate piesele sale, asemenea înălțime a conduitei morale, a aspirației, a inflexibilității și neabdicării de la propriul crez le poate părea un fel de nebulie, de mistică a consecvenței, inabilă și inoperantă, dar mai ales inacceptabilă într-o lume a tuturor compromisurilor, a valorilor compromise. Cavaleri ai neantului, ai iluziei, ca și creatorul lor, aceștia susțin o pledoarie pentru calitatea umană, ca și pentru efortul păstrării acestei calități, în funcție de care intervine dilema hamletiană a acceptării sau a neacceptării, a acțiunii sau a neacțiunii. În asemenea termeni este pusă această dualitate, de fapt opțiunea pentru una dintre alternative, încît se ajunge (în **Cardinalul Spaniei** sau **Maestrul ordinului Santiago**) la negarea oricărei acțiuni, a oricărui gest angajant, și chiar la negarea vieții, înțeleasă și ea ca o acceptare, chiar pasivă, a realității. „Regatul e moartea”, va spune regina Ioana; iar Don Alvaro: „Nu sînt însetat decît de nesfîrșita potolire”.

Această zădărniciie a oricărei acțiuni, pe care o întîlnim și în filosofii orientale, și la stoicii antici, și în doctrina creștină — nu s-a spus oare că „partea cea mai bună a acestui teatru este aceea care atinge aripa creștină”? (Pierre de Boisdeffre). Deși în multe dintre piesele sale, Montherlant este „creștin” în aceeași măsură în care este și „păgîn” —, această filosofie a renunțării, exprimată implicit și prin destinul personajelor „active”, înscrise în „codul genetic” al puterii efemere (opera politică a celor care au întruchipat puterea absolută, regele Ferante al Portugaliei și cardinalul Francisco Ximenez de Cisneros, primat al Spaniei, se grăbușește odată cu moartea lor; toate iluziile și ambițiile unui erou „vitalist” ca Malatesta se sfîrșesc pe neașteptate, prin suprimarea acestuia etc.), transpune estetic o formulă existențială pe care Montherlant însuși (de data aceasta, nu dramaturgul, nu literatul, ci omul) o acceptase. S-a exilat din țara și secolul din care făcea parte, devenind, așa cum s-a spus (P. de Boisdeffre), „un rătăcit în plin secol XX”. Lumea pe care o caută cu predilecție, cea romană și cea din spațiul iberic, este singura în care virtuțile exemplare mai sînt posibile, sacrificiul, renunțarea la orice pentru un ideal, pentru un crez, în opoziție, desigur, cu eternele racile omenesci, cele ale

tuturor timpurilor, ale Romei antice, ca și ale Franței contemporane.

În cazul dramei **Regina moartă**, prezentarea personajelor este însoțită de indicația ambiguă, reflex al unei opțiuni ideale. „În Portugalia, demult”. Într-un anume sens, această mențiune este mai revelatoare decât oricare alta. Lumea de suflet, lumea de care se simte structural atașat Montherlant, este tocmai o lume „de demult”. După cum personajele sale nu s-ar putea mișca în voie decât în vechea Castilie, la Madrid sau Toledo, la curtea din Lisabona, la Roma sau la Rimini, în umbra turnurilor medievale, a meterezelor unei fortărețe sau printre coloanele Forumului roman. Vetust numai pentru cineva dispus să judece în grabă, dramaturgul este un visător, pentru care vremurile apuse sînt mai apropiate decât timpul trăit. În opoziție cu majoritatea contemporanilor săi, el depune mărturie despre o lume care „ar fi fost” sau „va fi fost” cîndva. Încercarea de a reînvia tragedia antică (lucru care l-a ispitit și pe Anouilh), ca și disprețul pentru modele literare, n-au însemnat, desigur, o cale lesnicioasă. Și, totuși, Montherlant nu a ales alta. Retorismul său, de care s-a făcut atîta caz, se integrează în dimensiunile aceluiași ideal estetic, de natură (și de structură) clasică. Poate că dramaturgul nu și-a propus niciodată să fie un „clasic” plin de austeritate, care înfăptuiește neîmplînzit o „cruciadă” morală printre contemporani. Altfel a fost și altfel trebuie înțeles. Dovadă, succesul neîntrerupt al dramelor și tragediilor sale. Acea solemnitate a rostirii, în care se învâluie, ca într-o mantie, personajele sale, nu este o mască, o grimasă a aparențelor. Ea aparține firesc acestor personaje, acelei lumi, ca și lui Montherlant însuși. „Dar să vrei să-l definești pe rege e ca și cum ai încerca să sculptezi o sta-

tue în apa mării”; „Monarhii își împodobesc cu lei stemele și stindardele. Și într-o bună zi, își descoperă un leu în inimă”; „Cînd pasărea de soi este prinsă nu se mai zbate. Îmi arătai norul sub formă de aripă. Înzestrată cu o aripă, eu n-aș mai fugi, ci aș ocroti”. Toată această ornamentație, acest ceremonial al vorbirii, al stilului „seniorial”, conferă pieselor sale „baroce” (în sensul în care Călinescu vorbea de romanul gotic) o solemnitate care înalță, dar nu respinge, nu îngheață.

Reproșul (ca și elogiul) de a fi doar un stilist preocupat de psihologii și nu de oamenii vii, ca și repetatele acuzații de scepticism, de mizantropie, de indiferență, Montherlant le-a răspuns cîndva printr-o dramatic de adevărată comparație: „Oamenii din stîrpea mea vor vorbi o limbă din ce în ce mai puțin înțeleasă de cei mulți. Gîndirea lor solitară urcă, nu se răspîndește, ca acel fir de fum ce se ridică în deșert, pe înserat, din focul nomazilor: fum pierdut și pur, firavă punte între cer și pămînt”. Scrisese aceste rînduri în 1941.

Teatrul lui Henry de Montherlant, mai mult decât o experiență artistică, rescrie una trăită, chiar evoluția autorului, pentru că, asemenea eroilor săi, aspiră la demnitatea unui înalt ordin moral; ca și aceștia, își refuză prezentul, se izolează de semenii săi. Unii au văzut în asta un semn al eșecului. „Superba lui retorică imită viața, dar nu o re-creează”, i s-a reproșat. „Nu sînt un simplu versificator din secolul al XV-lea, afirma Montherlant. Mă scuz că o afirm cu oarecare patimă: cărțile mele nu sînt retorică, cărțile mele le-am fărînit cu viața și carnea mea, cu tot ce am”.

Petre BRAȘOVEANU

NOTE

Integrala dramaturgiei Alecsandri

În prestigioasa colecție „Scriitori români” a Editurii „Minerva”, s-a încheiat tipărirea integrală a dramaturgiei ctitorului repertoriului național. Teatrul, cuprins în volumele

5—7 ale „Operelor”, însumează peste 3.500 de pagini de text, note, variante, glosar, indice înfățișînduse — grație osîrdiei Georgei Rădulescu-Dulgheru — ca o ediție critică ideală. Revista noastră a semnalat, la inaugurarea seriei, importanța excepțională a tipării întregii dramaturgii a lui **Alecsandri** (peste 50 de titluri cunoscute, plus inedite, ciorne etc.). Și, iată, într-un timp record pentru edițiile critice (1977—1981), avem la îndemînă impunătoarele tomuri menite, fără îndoială,

să stimuleze noi și pasionante studii; deoarece creațiile teatrale, care au consolidat, în plină renaștere națională, nu numai literatura dramatică, dar și Teatrul Național, ca instituție reprezentativă, au făcut în principal obiectul unor capitole de istorie literară.

Fie ca succesul cărții lui **Mircea Ghiulescu, Alecsandri și dublul său**, consfințit și printr-un premiu al A.T.M., să fie de bun augur!

I.N.