

■ V. MOGLESCU

Natura teatrului (I)

În cadrul celui de-al XIX-lea congres al Institutului Internațional de Teatru, ținut la Madrid între 31 mai și 6 iunie 1981, s-au desfășurat și lucrările unui seminar intitulat, după părerea noastră, oarecum impropriu — vom vedea ceva mai încolo de ce — „*Rolul irațional al teatrului în societate*”. După cum ne informează darea de seamă asupra dezbaterilor, acest seminar s-a întrunit cu scopul, între altele, de a insista „*asupra dreptului teatrului de a exista în propria dimensiune a libertății, ca un complement necesar al structurilor raționale, al legilor și cerințelor oricărei societăți*”, precum și de a „*pune în drepturile lor imaginarul, creativitatea, limbajul corporal, sunetul, ritmul, așadar, toate modurile de expresie umană care nu sînt întemeiate pe cuvînt sau pe noțiuni raționale*”.¹

Se înțelege că în nici un caz nu se pot confunda „iraționalul” cu „iraționalismul”, așa cum nici sfera „materiei” nu se identifică cu aceea a „materialismului”, sau a „ideii”, cu a „idealismului”. Pentru simplul motiv că cele dintîi reprezintă *concepte*, pe cînd celelalte sînt *concepții*. Ca factori operaționali ai gândirii, *conceptele* au toate aceași valoare; nici o *concepție*, oricît ar fi de exclusivistă, nu poate decreta eliminarea unor *concepte*, în profitul altora; ea operează cu toate *conceptele* deopotrivă; ceea ce o distinge de alte *concepții*, străine sau opuse, este *natura raportului pe care îl stabilește între un nume /concept și antiteza lui logică*. În acest sens, se poate afirma că *nu trebuie să fii neapărat un iraționalist* pentru a recunoaște, de pildă, că o anume întrupare artistică poate reține, în perimetrul sistemului ei de imagini, o anumită latură a *iraționalului* uman. De aceea, participanții la seminar au ținut să-și precizeze poziția, consemnată chiar de la început în darea de seamă care rezumă schimbul lor de opinii: „*Noi am*

vorbit mult în chip rațional (sublinierea noastră — V.M.) despre rolul irațional al teatrului.” „*Spiritul nostru cartezian (sublinierea noastră — V.M.) a crezut necesar să încerce a circumscrie noțiunea de iraționalitate*”.² Aceasta, bineînțeles, pentru că unii dintre ei au ajuns să se întrebe dacă nu cumva „*oamenii de teatru sînt iraționali, și dacă locul teatrului în societatea noastră nu este irațional*”³, iar alții au considerat că atare problemă este intim legată de împrejurarea că, după părerea lor, „*omul are nevoie și dreptul de a fi nebun, irațional, din cînd în cînd*”.⁴

Desigur, nu este deloc greu de văzut că, punîndu-și o astfel de problemă, unii dintre participanții la sus-numitul seminar au fost inspirați de curentul ce-și face loc actualmente în teatrul occidental, sub evidentă influență a concepțiilor lui Antonin Artaud, chiar dacă ponderea lor, în ansamblul slujitorilor Thaliei, este cu mult mai mică decît vor să ne încredințeze adepții lor, sau dacă unii dintre vorbitori au fost departe de a fi aderat vreodată la ele. Dar, indiferent ce-am gândi, fie despre „teatrul cruzimii” al lui Artaud, fie despre „rolul irațional al teatrului” dezbătut în cadrul congresului I.T.I., nu se poate ignora că, prin mijlocirea lor, sîntem în stare să descifrăm mai limpede datele de la care trebuie să pornim în definirea naturii specifice a artei noastre. Căci, departe de a constitui nouă, în sensul strict al cuvîntului — cum poate că pretind unii —, dimpotrivă, reprezintă un fel de reactualizare a unor probleme care se pun în arta teatrului, din cele mai vechi timpuri. Astfel, de pildă, încă Platon se străduia să răspundă, în dialogurile sale, la întrebarea dacă arta în genere, și mai ales teatrul, este un produs al rațiunii. Tăgăduindu-le orice caracter rațional, el scria, în *Ion*: „*...la fel cum cei cuprinși de frenezia coribantică nu sînt, cînd dansează, în mințile lor, tot așa poezii lirici nu sînt în mințile lor cînd alcătuiesc frumoasele lor cînturi,*

¹ Institut International de Théâtre, Rapport du XIX Congrès (La responsabilité du Théâtre envers l'Humanité), Madrid, 31 mai — 6 juin 1981, p. 73.

² Idem, p. 74.

³ Idem, p. 74.

⁴ Idem, p. 74.

ci, de cum se confund în armonie și ritm, ei sint cuprinși de avânt bahic și stăpîniți de el — asemenea baccantelor, care, cînd sint în stăpînirea lui, scot miere și lapte din riuri, nu însă și cînd sint în mințile lor — cu sufletul poezilor lirici se petrece același lucru".⁵

Este cit și poate de interesant să se observe cum unii dintre participanții la susținutul seminarului se actualizează vechi concepcție platoniciană, însă în sens invers, din punct de vedere axiologic, față de cea originală. În timp ce Platon, în *Statul* — pe de-a-ntregul consecvent cu ideea susținută în citatul de mai sus — condamna teatrul tocmai pentru că se întemeia, după părerea lui, pe latura cea mai obscură a sufletului, stîrnind în oameni patimi josnice, de plăcere și durere, adică îndeosebi acelea care nu țin seama de nici un fel de lege, susținătorii „rolului irațional” al artei scenice, dimpotrivă, socotesc această artă ca un factor binefăcător, de compensație — prin libera dezlănțuire a imaginărilor pe care o implică — față de rigorile oricărei structuri sociale, întemeiată, după cum e și firesc, pe norme raționale.

Dar, și mai interesant și chiar surprinzător este că, în chip cu totul paradoxal, în concluzia dării de seamă se arată că, prin reducerea numărului de teatre ca „locuri de iraționalitate”, se va ajunge cu siguranță la sporirea numărului de spitale psihiatrice. În consecință, se atribuie implicit teatrului un rol psihoterapeutic, într-un sens destul de apropiat de catharsis-ul lui Aristotel, care, cum știm, socotea că tragedia „stîrnind mila și frica săvîrșește curățirea acestor patimi”.⁶ După cum precizează profesorul D. M. Pippidi, cuvîntul *catharsis*, folosit aici, este același cu acela prin care Stagiritul, în *Politica*, socotea că muzica „poate servi în același timp să instruiască spiritul și să purifice sufletul”⁷ (sublinierea noastră — V. M.). Dar ce înțelege marele filozof grec prin această *purificare*? Ne-o spune chiar el, în chip indirect, ceva mai înainte printr-un exemplu „*Morișca însăși, inventată de Archytas, a fost bine născocită, fiindcă, prinzîndu-le miinile, împiedică pe copii să spargă ceva în casă; căci copiii nu se pot ține un singur moment în repaos. Morișca este o jucărie pentru cea dintîi vîrstă; studiul mu-*

zicii este „morișca” vîrstei care urmează”.⁸ Așadar, purificarea în sens aristotelic înseamnă disciplinare sufletească prin vindecare tocmai de impulsurile iraționale, acelea care țin de emotivitate și afect, dar mai ales de pasiune și instinct, și care frînzează preponderența rațiunii în comportarea morală a omului.

Însă dacă teatrul poate reține, cum arătăm mai înainte, în perimetrul sistemului său de imagini, și anumite laturi ale iraționalului uman, rolul său, tocmai datorită acestui fapt, este purificator, cum susținea Aristotel, cu alte cuvinte *rațional*, sau în orice caz *raționalizator*. De aceea am și considerat *improprie* titlatura dată seminarului menționat mai înainte. Dar asta nu înseamnă, în nici un caz, că problema pe care și-a pus-o ar fi falsă. Dimpotrivă, ea este reală și poate fi rezumată în felul următor: prin natura sa, teatrul este o expresie a raționalului, sau a iraționalului uman, sau a amîndurora, și în ce proporție? Sau, mai precis — este teatrul o formă de manifestare a ceea ce putem comunica, controla și defini în chip semnificativ, coerent și inteligibil, prin mijlocirea limbajului vorbit și scris, sau, dimpotrivă, a ceea ce este haotic și aberant în natura umană, și îl transgresează? Sau a amîndurora, și în ce proporție?

Această problemă străbate, aproape ca un leit-motiv, întreaga istorie a concepțiilor estetice despre teatru, începînd chiar cu Aristotel, care, după cum observă pe bună dreptate profesorul D. M. Pippidi în cuprinsul unei introduceri la *Poetica*, accentuase asupra faptului că tragedia este menită „a satisface natura noastră de ființe raționale inclinate să descopere o logică acolo unde viața ne pune sub ochi întîmplări fără legătură între ele”.⁹ Și, într-adevăr, apărarea de către autorul *Poeticeii* a teatrului, în numele adevărului și al rațiunii — împotriva condamnării acestuia de către Platon — are la temelie însăși structura tragediei, așa cum ne este descrisă în memorabila operă mai sus amintită: „*Tragedia, iarăși, nefiind simpla imitație a unei acțiuni întregi, ci a unor întîmplări în stare să stîrnească frica și mila, acestea își vor vădi puterea de înriurire mai mult și mai mult atunci cînd se vor desfășura împotriva așteptării, dar decurgînd unele din altele (sublinierea noastră — V. M.). În felul acesta, minunarea ascultătorului va fi mai mare decît în fața unor fapte petrecute după capul lor și la întîmplare. Se știe doar că, din faptele întîmplătoare, singure acelea ni se par minunate cite ne lasă impresia că s-ar fi petrecut cu socoteală...*”¹⁰

⁸ *Idem*, p. 202.

⁹ *Idem*, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*, op. cit., p. 66.

⁵ Platon, *Opere*, II, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 140.

⁶ Aristotel, *Poetica*, *Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1965, p. 60.

⁷ Aristotel, *Politica*, în *românește de El. Bezdechi*, Editura Cultura Națională, București, 1924, p. 206.

Profesorul Pippidi, în introducerea menționată mai înainte, observă de asemenea, cu multă dreptate, că, în cadrul unei structuri ca aceea pe care o definește Stagiritul în fragmentul reprodus, „acțiunea eroului își desfășoară urmările cu rigoarea unui raționament. Pe plan estetic, această rigoare echivalează cu coerența fără de care nu poate fi concepută nici o operă de artă; pe plan logic, cu un silogism particular poeziei analog entimemei retorice și făcut să exprime — dacă nu adevărul, nici absolutul — acel posibil sau acel probabil îndestulătoare pentru a face acceptate întâmplările și pe actorii unei acțiuni imaginare.”¹¹

Caracterul prin excelență rațional al naturii artei teatrale este legat, în concepția lui Aristotel, de preponderența cuvintului în cadrul acestora; și, de aci, strânsa ei legătură cu retorica: „Ceea ce ar fi de spus despre cugetare își are locul în cărțile de retorică — scrie Stagiritul în *Poetica* — pentru că o asemenea preocupare se apropie mai mult de acea disciplină. Țin de cugetare toate cite se săvârșesc cu ajutorul graiului, printre care se numără: dovedirea și respingerea dovezii, trezirea emoțiilor (mila, frica, mânia și altele la fel), — pînă și meșteșugul de a spori și micșora însemnătatea unui lucru.

E limpede, prin urmare, că și în elaborarea acțiunii dramatice — de cite ori nevoia cere să se stîrnească sentimentele de milă și frică, ori să se creeze iluzia însemnătății sau a verosimilității — sistem nevoiți să ne slujim de aceleași principii. Cu singură deosebire că, în acest din urmă caz, efectele trebuie să se producă fără deslușiri de nici un fel, cită vreme în celălalt datorita de a le obține incumbă vorbitorului, pe calea vorbei și ca urmare a vorbei. Care ar fi, într-adevăr, rolul cuvîntătorului, dacă lucrurile ar părea plăcute fără intervenția cuvîntului?”¹²

Consecvent față de această concepție, marele filozof grec socotește că „elementul spectaculos, măcar că atrăgător, e și cel mai puțin artistic și cel mai străin de natura poeziei. Doar puterea de îniurire a tragediei nu atîrnă de reprezentare, nici de actori; și iarăși pentru pregătirea efectelor de scenă, meșteșugul decoratorului e mai potrivit decît al poetului.”¹³

Cu tot efortul lui Aristotel de a-l apăra în numele adevărului și rațiunii, teatrul a continuat să fie condamnat, îndeosebi pentru caracterul, socotit irațional, tocmai al celui „element spectaculos”, atît de puțin prețuit de autorul *Poeticei*, totuși implicat în chip esențial în

natura lui intimă. În acest sens, Tertulian, unul dintre primii filozofi ai creștinătății, îl contesta cu o aversiune rar înțilnită: „Autorul adevărului — scria el — nu iubește falsitatea; tot ceea ce este prefăcut e adulter în ochii lui. Pe omul care-și contraface glasul, sexul sau vîrsta, care face paradă de iubire și ură falsă, de suspine și lacrimi false, el nu-l va aproba, căci el osindește orice fățărnicie. În legea sa el înfierează ca pe un blestemat pe bărbatul ce ar îmbrăca straie femeiești; și atunci care îi va fi oare judecata aruncată asupra pantomimului anume instruit ca să joace rolul femeii?”¹⁴

Iată, deci, că încă la începuturile erei noastre, un gânditor, pășind în chip evident pe urmele lui Platon, consideră teatrul drept viciu suprem, pentru aproape aceleași motive care i-au determinat pe participanții la seminarul I.T.I. să-l socotească o înaltă virtute.

Prin urmare, de timpuriu se conturează — cel puțin în cultura europeană — două moduri totalmente diferite, și uneori opuse, de a aborda arta teatrală: din punctul de vedere al textului, și din acela al spectacolului. După părerea noastră, dezbateră din cadrul congresului internațional al oamenilor de teatru nu constituie decît un episod al unei vaste controverse istorice care a opus, de-a lungul timpurilor, teatrul ca text — considerat, sub influența lui Aristotel, drept expresie a raționalului —, teatrului ca spectacol, socotit, dimpotrivă, emanația irațională a facultăților de a se adresa unui public cu un alt limbaj decît cel al cuvîntului. „...de la origina probabilă a teatrului, atît cit e cunoscut — subliniază pe drept cuvînt Camil Petrescu în *Modalitatea estetică a teatrului* — se perpetuează două moduri de a fi istorice. Unul e reprezentarea unui text, altul e liberul exercițiu teatral al omului actor, atît cit îi îngăduie mijloacele fizice și intelectuale cu care e înzestrat și cit îl duc tendințele lui fundamentale”¹⁵.

În funcție de condițiile concrete, sociale și istorice, cele două moduri de existență și de abordare — teatrul ca text și teatrul ca spectacol — au avut semnificații deosebite, de la epocă la epocă. În anumite perioade, oficialitatea tinde să sprijine punctul de vedere al teatrului ca text, spectacolul, ca producție spontană a unor interpreți-creatori, fiind considerat în primul rînd o manifestare a gusturilor și aspirațiilor populare. De aceea, uneori actorii în general, altelei nu-

¹⁴ Tertulian, *De spectaculis XXIII*, Ed. Loeb, p. 287, citat de Katharine Everett Gilbert și Helmut Kuhn în: *Istoria Esteticii, Editura Meridiane, București, 1972, p. 125.*

¹⁵ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului, Editura Enciclopedică Română, București, 1971, p. 136.*

¹¹ *Ibidem, op. cit., p. 45.*

¹² *Ibidem, op. cit., p. 79.*

¹³ *Ibidem, op. cit., p. 62.*

mai numite categorii de actori, au fost tratați cu dispreț, ca paria ai societății, laolaltă cu vagabonzii. Ceea ce, dealtfel, poate fi întrevăzut, între altele, și în a-versiunea cu care, de pildă, Boileau amintește în a sa *Artă poetică* despre „o trupă de pelerini vulgară”.¹⁶

În alte împrejurări — cum ar fi perioada iluminismului, în Germania — punctul de vedere al teatrului ca text dobândește o altă semnificație, fiind mai degrabă o armătură ideologică a unor forțe sociale, care, în numele rațiunii — pe care o identificau cu democrația —, asaltau obscurantismul clerical, pavăza spirituală a feudalismului în descompunere. Lessing, de pildă, ca demn reprezentant al acestui curent, deși critică ceea ce el numește „regularitatea mecanică”¹⁷ a pieselor clasice franceze, și-l socotește pe Shakespeare un mare geniu al teatrului, cu toate că „piesele sale nu au nici un plan sau unul foarte defectuos, neregulat și rău conceput”¹⁸, în formulările teoretice duce chiar mai departe rigoarea aristotelică, reinterprețind-o în sensul unui determinism mecanicist, în care recunoaștem cu ușurință postulatul baconian *sublata causa tollitur effectus*. (dacă se înlătură cauza dispare efectul). „Geniul — scrie el — este interesat numai de evenimente care se motivează unul pe celălalt, numai de înlănțuiri de cauze și efecte. Să se urce de la efecte la cauze, să le cumpănească între ele, să excludă peste tot hazardul, să facă așa ca toate cite se întâmplă să fie imposibil ca să se întâmple altfel...”¹⁹. Antimisticismul său funciar îl face să excludă din conceptul oricărei lucrări dramatice valoroase „surpriza întâmplărilor miraculoase”²⁰.

Cu asemenea optică, nu este de mirare că autorul lui *Nathan Înțeleptul*, încă în înștiințarea care deschide seria *Dramaturgiei de la Hamburg*, consideră drept principiu fundamental al activității unui teatru cu adevărat artistic o afirmație a lui Schlegel: „Nu trebuie lăsată actorilor înșiși grija de a munci pentru a profita sau pierde”²¹, ceea ce numai în aparență îl apropie de Boileau. După el, conducerea „teatrului de către un concesionar”²², cu alte cuvinte, absența unui con-

trol asupra activității actorilor printr-intermediul unui repertoriu ales după anumite principii, excluzând deci improvizația — „a făcut ca această artă liberă să se degradeze într-un fel de meserie cu care meșterul, cel mai adesea, se îndelănțește, când mai interesat, când mai nepăsător, după cum clienții mai siguri, cumpărători mai mulți îi făgăduiesc mizeria sau luxul”²³. Precum se vede, la Lessing, sensul ideologic are ca suport rezistența, în numele rațiunii, în fața unui fenomen social estetic este pernicios: deprecierea spectacolului ca artă în sine și pentru sine, în condițiile transformării sale într-o marfă, depreciere cu atât mai ușurată cu cât, prin însăși natura sa non-conceptuală — sau „irațională”, cum o denumește dezbateră menționată la început —, este lipsit de un material rigid în stare să disciplineze imaginația creatoare și să-i asigure coerența necesară oricărei opere durabile. De aceea, marele om de teatru german nici nu putea concepe un teatru în afara textului dramatic, socotind că „actorul trebuie, în primul rând să gândească împreună cu poetul...” Dar, distanța, sub acest raport, care-l desparte de Aristotel, este totuși foarte mare, căci nu consideră spectacolul dependent în chip absolut față de text, de vreme ce fraza citată anterior se termină cu cuvintele: „...iar atunci când acestuia i se întâmplă să aibă, ca orice om, vreo eclipsă de gândire, actorul trebuie să cugete în locul lui”²⁴.

Acest punct de vedere, bineînțeles, dezvoltat, precizat, uneori chiar amendat, a dominat aproape în întregime și secolul al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Astfel, de pildă, pe temelia lui s-a situat și impresionanta operă de teorie spectacologică a lui K. S. Stanislavski, care, de asemenea, consideră că „creația noastră colectivă începe de la dramaturg, fără de care actorii și regizorii sînt condamnați la inactivitate”²⁵. Și tocmai pentru că se sprijină pe text, spectacolul este merit, în concepția lui Stanislavski, să posedă o coeziune rațională, în cel mai deplin spirit aristotelic: „...spectatorul — scrie el — uitîndu-se la acțiunea artistului de pe scenă, trebuie să simtă și el, automat, «mecanica» logicii și a consecvenței acțiunii pe care o cunoaștem inconștient din viață. Fără asta, spectatorul nu va crede în adevărul celor ce se petrec pe scenă”²⁶. ■

²¹ *Ibidem*, op. cit., p. 40.

²² *Ibidem*, op. cit., p. 42.

²³ K. Stanislavski, *Viața mea în artă*, Editura „Cartea Rusă”, București, 1950, p. 387.

²⁴ K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 185.

¹⁶ Boileau, *Artă Poetică*, în *românește de Ionel Marinescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 56.

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Opere I*, în *românește de Lucian Blaga*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 87.

¹⁸ *Idem*, p. 90.

¹⁹ *Ibidem*, op. cit., p. 65.

²⁰ *Ibidem*, op. cit., p. 65.

²¹ *Ibidem*, op. cit., p. 40.

²² *Ibidem*, op. cit., p. 40.