



teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Pentru o fenomenologie a tragicului

Prezența lui Racine

Sensibilitatea timpului nostru ne apropie tot mai intens de tragedia clasică. Un exemplu elocvent ni-l oferă surprinzătoare actualitate a lui Racine. Apropierea criticii și a publicului actual de opera lui Racine nu este determinată de un interes pur științific. Nu este vorba de a reinvia, pur și simplu, o glorie a literaturii franceze, ale cărei versuri au emoționat generații după generații. Timp de secole, mii și mii de spectatori și cititori au urmărit tragediile lui Racine, așteptând să audă o anume strofă sau un vers celebru, cuprinzând o lume de sentimente și de ingeniozități literare (*Je ne puis sans horreur me regarder moi-même ; La fille de Minos et de Pasiphaé ; Je te laisse mon fils pour gage de ma foi ; Présente, Je vous fuis, absente, Je vous trouve ; C'est Venus toute entière a sa proie attachée*).

Ca să nu mai vorbim de critica franceză, care, de-a lungul secolelor, afirmă superioritatea lui Racine față de Shakespeare, în lupta pentru măreția teatrului național, așezându-l pe autorul Fedrei la înălțimea teatrului grec.

În acest fel, ni se dezvăluie Racine în cea mai frumoasă tragedie a sa, Fedra, admirabil actualizată de Roland Barthes în cartea sa *Sur Racine* (Paris, Seuil, 1963). Este încă o mărturie a desăvârșitei actualități estetice și exegetice a marelui autor tragic. Dincolo de actualitatea dramaturgiei sale, de revelația unei sinteze moderne între „critică” și „realitate”, prin efortul potențat de „acțiunea conjugată a psihanalizei și a structuralismului”, el găsește în cuvânt „un sens și o realitate”. (cf. Roland Barthes, *Critique et Verité*, Paris, Seuil, 1966).

Ni se mai vorbește despre „o permanentă cercetare a cuvintelor”. Aceasta ne conduce către o multitudine de sensuri, către o ambiguitate fundamentală a ope-

rei literare prin chiar structura ei, către un nou simbolism față de logica sa — poetică sau critică —, în care „un simbol caută alt simbol”, iar „o limbă exprimă, cu desăvârșire, altă limbă”.

Racine și limbajul teatrului nostru

În acest sens, Barthes dorește ca timpul să se exprime, prin Racine și opera sa, în propriul său limbaj. Limbaj critic, limbaj real, limbaj poetic. În felul acesta, Racine poate cuprinde întreg limbajul timpului nostru. Structura lumii noastre ar putea fi regăsită, toată, în Racine. Există o limitare a eroului racinian, închis într-un spațiu tragic, din care nu va mai putea ieși decât pentru a muri. „Limita sa este privilegiul său, captivitatea — noblețea sa”. Argumentele ce vin în sprijinul operii lui Racine își extrag esența din istoria unei seminții primordiale. „Faceți din cele unsprezece tragedii ale lui Racine o tragedie esențială ; dispuneți într-o constelație exemplară acest trib alcătuit din aproape cincizeci de personaje tragice, care populează tragedia raciniană, și veți găsi personajele și acțiunile unei seminții primordiale : tatăl și stăpînul necondiționat al vieții fiilor ; femeile — mame, surori, iubite — mereu dorite, rar obținute ; frații — mereu dușmani, disputându-și moștenirea tatălui, care încă nu a murit și care-l pedepsește din cînd în cînd ; fiul, chinându-se, de moarte, între teroarea tatălui și dorința de a-l distruge. Incestul, rivalitatea dintre frați, asasinarea tatălui, revolta fiului — iată acțiunile fundamentale ale teatrului lui Racine”.

Teme eterne, pe care Racine le transfigurează mitologic printr-un limbaj „modern”. O lume îngrozitoare și sălbatică, pe care acest limbaj modern încearcă să o tempereze și să ne-o facă accesibilă.

Eroul lui Racine, teatrul său, în general, reprezintă o luptă nobilă împotriva imposibilului, în funcție de limitele omului. Mitul și acțiunea sînt reduse la eșec, datorită exact acestor limite. Omul își asumă vinovăția, care nu e niciodată atribuită divinității, ca în tragedia greacă. Totul se desfășoară la nivelul dimensiunilor umane, în virtutea relevării exclusive a puterii cuvîntului. În funcție de cuvînt, Racine introduce, ca și în cazul Fedrei, „formele rațiunii într-o sumbră temă arhaică” (Steiner). Cuvîntul, discursul, înseamnă totul. Cuvîntul îndeplinește funcțiile „praxis-ului”, se substituie acțiunii. Cuvîntul este universal, „plurivalent”; este „realitate”. Din acest motiv, afirmă Barthes, Racine a făcut din Berenice „modelul dramaturgiei sale”, pentru că prin acest personaj acțiunea tinde să dispară, în folosul cuvîntului nelimitat. În consecință, cuvîntul conține o tensiune tragică. Atîta vreme cît există cuvînt, există viață și, bineînțeles, supraviețuire. A vorbi, a vorbi, a întîrziă tăcerea, tragica tăcere, care marchează mereu, la Racine, acțiunile marile decizii. Cuvîntul, ca și anularea mitului, a conflictelor finale, dă garanție asupra spectacolului, a reprezentației, a vieții. „Trebuie întîrziat timpul infricoșător al tăcerii.” Pentru că tăcerea aduce explozia faptului real și dispariția simbolurilor tragicului. A pune capăt cuvîntului înseamnă a da curs unui proces tragic. Apare aici autentică utopie a tragediei racinienne: aceea a unei lumi în care soluția este cuvîntul. Dar și adevărata ei limită: incertitudinea.

O artă a spectacolului

Dar cuvîntul nu constituie o „mărturie”. Tragedia lui Racine, fundamentată pe cuvînt, pe structura discursului, nu înseamnă a fi sau a face, ca atare, ci conflictul dintre unul și celălalt, care se transformă în aparență, ca „artă a spectacolului”.

A pune în scenă înseamnă „derută”, în sensul „profunzimii estetice”, în sensul artei, dar mai înseamnă și „spectacol” al „imposibilului”.

La Racine, un exemplu admirabil al acestei fenomenologii a spectacolului este, fără îndoială, Fedra. Este o tragedie care expune, permanent, posibilitatea unui final, atîta timp cît cuvîntul se găsește, mereu, cît mai aproape de tăcere. Această contradicție tragică și subtilă dintre cuvînt și tăcere este surprinsă foarte bine de Barthes. „De la început, Fedra se simte vinovată, dar nu vinovăția ei constituie o problemă, ci tăcerea. Aceasta este libertatea ei. (Phèdre atteinte d'un mal

qu'elle s'obstine à taire)”. Fedra întrerupe această tăcere de trei ori: destăinuindu-se, pe rînd, Oenonei, lui Hippolyte și lui Teseu. Aceste trei întreruperi ale tăcerii sînt de o gravitate crescîndă, ce se amplifică de la una la cealaltă. Fedra se apropie de o stare a cuvîntului, de fiecare dată mai pură. Prima mărturisire este încă narcisistă. Cum Oenona nu este decît un dublu matern al Fedrei, aceasta se destăinuie sie însăși, căutîndu-și propria identitate, își creează propria istorie, confesiunea sa fiind epică. A doua oară se însoțește fascinată cu Hippolyte printr-un joc, jucîndu-și pasiunea; mărturisirea sa este dramatică. A treia oară se destăinuie public celui care, prin propria sa ființă, este întruchiparea greșelii; confesiunea sa este literară, purificată de orice teatralism, cuvîntul ajungînd să coincidă total cu fapta. Fedra poate să moară, tragedia s-a consumat. Sîntem, astfel, în situația unei tăceri obsedate de ideea propriei sale distrugerii. Fedra este propria-i tăcere: a întrerupe continuitatea acestei tăceri înseamnă a muri, iar a muri nu înseamnă altceva decît epuizarea cuvîntului.

Cheia tragicului

Jocul dintre tăcere și cuvînt constituie cheia tragicului. Dar tragicul nu există în contextul limbajului, ci în însăși natura lui. Din această perspectivă, actualitatea lui Racine este autentică. Teatrul său coincide, astfel, cu teatrul și cu sensibilitatea dramatică ale timpului nostru. În teatrul contemporan, la Beckett, de exemplu, există aceeași tensiune, datorată dramei interioare a limbajului, datorată morții acestuia, încărcăturii tragice din deplinătatea tăcerii. Această tensiune tragică, ce va atinge forma unei tensiuni metafizice în teatrul lui Beckett, este exprimată în drama lui Hippolyte, în spaima sa în fața posibilității ca tăcerea salvatoare să se frîngă: *Que jamais une bouche si pure / Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure*. Barthes stabilește o relație intrinsecă, un acord ontologic între cuvînt și acțiune, între limbaj și viață. A vorbi înseamnă a muri. Atîta timp cît cuvintele tragediei nu se pronunță, viața continuă, deși închisă, rezervată, prizonieră. Tăcerea odată întreruptă, viața curge, dar curge spre moarte. A vorbi înseamnă a trăi, dar a trăi o clipă, a trăi pentru moarte. *Sein zum Tode*, după dialectica heideggeriană. Discursul este, astfel, mai puternic decît forța și voința zeilor. În tot ceea ce nu este relație limbaj-moarte, ne mișcăm într-o lume respingătoare, contradictorie. Numai între cuvînt și moarte există o relație logică. În afara acestei relații lozice, personajele nu

sînt decît odioase, „vînători de monștri“, învâluiti într-o „lumină neagră“, mișcîndu-se într-un labirint al contradicțiilor lor.

„Distanțarea“

Dar cuvîntul frînge, în realitate, tăcerea, pentru a o restabili în forma sa esențială, autentică. Conduse la punctul culminant unic, cuvîntul și tăcerea capătă o semnificație tragică. Coincidența lor fundamentală ne situează în fața celei mai specifice trăsături a celui mai actual teatru racinian: ambiguitatea sa esențială. Ambiguitate în trama argumentelor, în natura psihologică și tragică a personajelor, în deznodămîntul final, în tehnica „distanțării“, pe care Racine o mînuiește cu măiestrie. O distanțare care este deja, pentru noi, chiar distanța. Înainte de orice, distanța la care trebuie să ne situăm în fața lui, pentru a-l aprecia. Pe de altă parte, se știe pînă unde va duce Racine, în teatru, simțul demnității și al moralității. Racine este un spirit independent, aristocratic. „Alege stilul dramatic cel mai pur, cel mai elegant, cel mai ferm, pentru a cuceri, în împrejurările materiale ale scenei, cea mai mare independență posibilă“ (Steiner). Ca și teatrul grec, teatrul său este un teatru ritual, solemn, de curte, elitar. „Am constatat cu plăcere, spune el, că, datorită influenței, asupra teatrului nostru, a tot ceea ce am imitat din Homer și Euripide, bunul-simț și rațiunea au fost aceleași în toate timpurile. Gustul Parisului se potrivește cu acela al Atenei.“

Barthes ne sfătuiește, în concluzie, să renunțăm a ne căuta pe noi înșine în acest teatru. „Ceea ce există în el, din noi, nu este ceea ce este mai bun, nici din Racine, nici din noi. Ca și teatrul antic, acest teatru ne interesează mai mult și mai stăruitor, prin ceea ce există în el străin de noi, decît prin ceea ce ne este familiar. Această relație cu noi este distanța sa. Dacă dorim să-l privim pe Racine, să-l îndepărtăm“.

Moartea tragediei

A privi lumea tragediei clasice de la distanța adecvată este condiția indispensabilă a înțelegerii ei esențiale. Este misterul, cheia ascunsă într-o mare adîncă, plină de contradicții și de umbre, de barocul și retorismul contemporaneității tragicului. Din acest unghi, nu este nevoie să vorbim de „moartea tragediei“, despre care amintea, cu neliniște, George Steiner. Este curios că viziunea pesimistă a lui Steiner asupra morții tragediei, așa cum au creat-o grecii, și care, din punctul lui de vedere, și-a prelungit viața în Occident,

prin creația dramatică a secolelor, culminează, într-o ultimă credință, cu fertilitatea tăcerii. Acea tăcere care disimulează, groaznică gură deschisă către lumea sumbră a nimicului, privirea Măicuței-Curaj cînd i se aduce vestea morții fiului său, tăcerea Casandrei cînd simte mirosul de sînge în casa lui Atrou, tăcerea care se naște din ritualul războiului. Pentru Steiner, „moartea“ tragediei coincide, într-un anumit mod, cu „moartea lui Dumnezeu“, enunțată de Nietzsche. „Tragedia, conchide el, este o formă de artă care implică prezența implacabilă a zeilor. Astăzi ea a murit, pentru că nu mai cade asupra noastră umbra nici unui zeu, așa cum îi amenința pe Agamemnon, pe Macbeth sau pe Atalia“.

Astfel, după cum se pare, tragedia a murit, pentru că zeii au părăsit această lume, obosiți de nesfîrșita cruzime a omului.

Din perspectiva acestei concluzii, Steiner duce pînă la capăt analiza istorică și critică a tragediei și a tragicului, fapt care ni se pare, de altfel, demn de laudă. Pentru că este rezultatul unei culturi remarcabile, al unui spirit critic sigur pe sine, animat de o incontestabilă capacitate de înțelegere, de un discernămînt profund.

Dar atît presupunerile, cît și concluziile sale sînt discutabile. Dat fiind că Marx neagă prezența zeiței Nemesis-nevăzătoarea și afirmă saltul din cadrul necesității în cadrul libertății, Steiner deduce că timpul nostru nu este favorabil însuflețirii tragicului și creării tragediei.

Cert este însă că Nemesis-nevăzătoarea intră astăzi într-o nouă mitologie, a cărei necesitate este lege și a cărei libertate suportă nelimitate diminuări. Tragicul se hrănește din absurd și, ca atare, dimensiunile sale pot fi mai ample decît în lumea clasică. Pe de altă parte, Steiner vede în cruzimea excesivă a omului moartea tragicului. Și, aceasta, într-o perioadă în care, practic, se acceptă existența teatrului „cruzimii“, iar oamenii de teatru sînt martorii marelui succes al „teatrului însîngerat“. Cel puțin dintr-un punct de vedere, Steiner are dreptate. Mă refer la dialogul, familiar sau conflictual, dintre om și divinitate, care justifică ontologic tragedia clasică. De aici derivă o intransigentă cunoaștere a condiției umane. Totuși, din resemnare excesivă se naște dreptul omului la demnitate. Neputincios și sărac, devenit un cerșetor alungat din oraș, el capătă o demnitate nouă. Din cauza disprețului răzbunător sau a nedreptății zeilor, omul se purifică. Prin aceasta nu-și redobîndește inocența, dar este sanctificat ca și cum ar fi fost trecut prin flăcări. De aceea, în finalul tragediei, fie că este greacă, shakespeareană

sau clasică, se constată o imbinare între durere și bucurie, între suferința pentru căderea omului și bucuria pentru reînvierea sufletului său. Nici o altă formă de artă nu produce acest efect misterios întâlnit în **Oedip, Regele Lear și Fedra**.

Din antichitate pînă la Shakespeare și Racine, aceste creații păreau că aparțin poetului. De atunci, „vocea tragică din teatru a devenit confuză sau a tăcut”. În realitate, ceea ce a făcut Steiner este o încercare de a ne descrie, și, pe cît posibil, de a ne explica acest proces. În acest scop, procedează la o inteligentă și destul de coerentă incursiune istorică și critică în lumea tragediei și în fenomenologia tragicului. O face într-un sens larg, fără să vadă în tragedie, întotdeauna, conceptul de reprezentare teatrală, urmărind, într-un fel, o concepție medievală

asupra tragediei, care separa ideea tragicului de ideea de teatru. Cu teatrul elizabetan, în Anglia, se produce o restituire, într-o anumită măsură, a unui concept mai riguros, mai exact în materie, deoarece tragedia este apreciată la valoarea ei teatrală și scenică. La acest proces, ce implică, pe de altă parte, o anumită desprindere de tragedia antichității, un rol important l-a avut publicul, cu gustul și ideile sale, dorind substituirea nobleței autentice a poemului dramatic cu virtuțile reprezentației scenice. Se introduce, astfel, un concept de libertate în severele reguli ale teatrului grec. Primii protagoniști ai acestui proces sînt Marlowe, Kyd, John Webster, Ben Jonson, Chapman și Shakespeare, care caută forme teatrale „deschise”.

Traducere de
Dorel Lucian FILIPESCU

*„Rampă”,
acum 50
de ani,
iulie 1936*

Bucureștii sînt încinși de călduri „dropicale”. Directorii de trupă teatrală jubilează. Serile sînt mirifice în acest oraș-grădină. ● Apropo, Capitala are următoarele grădini de teatru: Marconi și Volta Buzești (în Calea Griviței), Teatrul Nou (Calea Văcărești) și Teatrul Cărbuș. ● În această vară, își dau întâlnire la Salzburg, la tradiționalul festival al muzicii, Max Reinhardt, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Benjamins Gigli. ● Se afirmă în poezie tinerii Radu Boureanu (actor și pictor), Cicerone Theodorescu, Vlaicu Bărna. ● Tănase a convins-o pe Elena Zamora să revină la Cărbuș. În sudori, se repetă opereta **Trei fete cucuiete**. Nea Costică nu-și uită prima dragoste: s-a afirmat

într-o companie de operetă... ● Teatrul Național din Budapesta își serbează centenarul. ● André Maurois nu devine „nemuritor”. Fotoliul Academiei Franceze, pentru care s-a dat o luptă „academică”, este ocupat de criticul literar Edmond Jaloux. ● Sub tipar, la Fundații, volumul al treilea din **Mențiuni critice** de Perpessicius. A treia generație a criticii post-maioresciene trăiește anii apogeiului spiritual. ● Cînd calendarul este în flăcări, se convoacă adunarea generală a... Societății Autorilor Dramatici Români. Cum era și firesc, în sală doar cițiva „băieți”, încă netipăriți. Maestrii sînt „la răcoare”. La toamnă... ● Tot „pentru toamnă”, G. Topîrceanu anunță un voium de fabule. Nu va apărea. ● După ce a vizitat Moscova, marele regizor german Erwin Piscator se oprește la București, în drum spre Praga. Il caută, firesc, pe regizorul Soare Z. Soare, fost ucenic al lui Reinhardt. Discuția lor este consemnată fragmentar. Piscator a zis, printre altele: „Nu poți spune că ești perfect regizor, actor, dacă n-ai văzut teatru în Rusia”. ● La Arenele Ro-

mane, Ion Manolescu, Al. Critico, Maria Filotti, Ion Manu, Eugenia Ciucurescu apar în fruntea unei numeroase trupe care reînvie **Povestea soldatului de la Mărășești**, reconstituire istorică în 22 de tablouri. ● Birlic e mereu **La iarbă verde**, spectacolul Teatrului vesel condus de Sică Alexandrescu. Fusese societate la Naționalul cernăuțean, dar gloria o cunoaște acum, „la cartier” și în „centru”. Pentru el, Sică Alexandrescu și Tudor Mușatescu trudesc pe paginile unor adaptări prin care Birlic își va lua, mereu, „nasul la purtare”. ● Maria Ventura face parte din comisia pentru reorganizarea **Comediei Franceze**. ● Aurel Munteanu declară că a jucat toate genurile de teatru. Ce-i place mai mult? Comedia muzicală. Asta, fiindcă joacă la Volta-Buzești... Dacă juca „revistă” la Cărbuș, atunci... ● Victor Ion Popa a terminat romanul **Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu**. Va apărea în trei volume. E singura „viață” a lui Aurel Vlaicu. În raza valorii...

I. N.