



George Uscătescu

teatrul occidental contemporan

(fragmente)

Pentru o fenomenologie a tragicului

Dramaturgiile naționale

Epoca elizabetană reprezintă o adevărată revoluție în teatru. Din acest moment, opera teatrală va fi considerată un model de urmat sau de negat, așa cum s-a întâmplat și cu teatrul clasic antic, cu rigorile și regulile sale severe. Abia Ibsen își va propune să găsească altceva: „un model de teatru tragic care să nu mai fie tributari nici grecilor, nici lui Shakespeare”. Apar dramaturgiile naționale: Shakespeare - Marlowe, Racine - Corneille, Lope-Calderón, Schiller-Goethe, Alfieri-Goldoni, cu particularitățile lor față de universul clasicului. Astfel se ajunge la concluzia lui Brunetière, care, în tragedie, îi alătură pe clasicii francezi celor greci, privindu-i pe spanioli și pe elizabetani ca simple capitole ale istoriei teatrului; la concluzia lui Gide, care-l consideră pe Racine poet dramatic superior lui Shakespeare, sau la concluzia lui Coleridge, pentru care superioritatea lui Shakespeare asupra lui Racine este „evidența însăși”. Adevărul este că cea mai națională dintre ramificațiile teatrului modern este cea franceză. De aici derivă acel **intraductibil** din Racine și Corneille. În primul rând, pentru că reprezintă o netă delimitare față de modelul clasic. Apoi, pentru că ei reduc la minimum teatralitatea, considerând limbajul ca pe o totalitate. La ei, totul se petrece „în interiorul cuvintelor”. „Miracolul” traducerii operei lor este imposibil.

În teatrul modern, elementul tragic își pierde importanța. Căștigă teren dramaticul, se schimbă structura socială a publicului. Apare tendința spre melodramă. Dacă **Faustul** lui Marlowe este o tragedie, cel al lui Goethe este o „melodramă sublimă”. Romantismul și tragedia „nu

se pot însoți”. Dacă infernul exista pentru Faust, Macbeth și Fedra, romanticii introduc tot felul de precauții restrictive — ispășirea, bunătatea naturală, „cerul compensatoriu”, filosofia eului și a „credinței în originea socială și nemetafizică a răului”, formulată de Rousseau. Teatrul romantic duce ideea de libertate a formei până la ultimele ei consecințe. De aici enorma admirație pentru Shakespeare. Această nouă libertate face să dispară vechea diferențiere dintre poezie și proză. Pentru antici, versul era legat de tragic, iar proza de comic. Steiner credea invers: dacă Goethe ar fi scris **Faust** în proză, „limbajul l-ar fi ajutat pe poet să nu ocolească tragedia”, și dădea drept exemplu scena în care Mefisto îi promite Margaretei că o va scoate din închisoare, și unde proza servește un conținut profund tragic. Steiner descoperă în teatrul german din secolul trecut elemente cu adevărat revoluționare, prin forța lor dramatică și expresivă, prin caracterul lor premonitoriu. Astfel, Schiller, cu teoria sa despre funcția corului, expusă în prologul la **Logodnică din Messina**, a descoperit tehnica distanțării, cu mai mult de un secol înaintea lui Brecht. Între public și scenă, Schiller așază „o somptuoasă tapiserie lirică”. De asemenea, Büchner, autorul pieselor **Moartea lui Danton** și **Woyzeck** — opere care exercită o mare influență asupra creației expresioniste —, autorul care „a revoluționat limbajul teatral și a sfidat regulile tragediei păstrate încă de la Eschil”, este un autentic precursor al lui Brecht, prin ideea sa despre un teatru care se îndepărtează atât de antici cât și de Shakespeare, pentru a fi în acord cu „perspectiva modernă” și cu „ordinea socială a timpului”.

Elementele care ar contribui la analiza tragediei antice și a celei shakespearene sînt multiple și complicate, ele alcătuiind un hățis prin care Steiner nu pășeste întotdeauna cu siguranță. Unul dintre aceste elemente, la care el se referă în mod expres, este drama muzicală, ai cărei reprezentanți de frunte sînt, în perioada romantică, Verdi și Wagner. Wagner preia de la Shelley aspirația cu privire la funcția socială și națională a teatrului. „Este indiscutabil — scrie Shelley în *Defence of Poetry* — că cea mai înaltă treaptă a perfecțiunii unei societăți a corespuns întotdeauna celei mai înalte trepte de perfecțiune a teatrului, iar degradarea sau suprimarea teatrului, într-o națiune în care acesta înflonise, este semnul degradării tradițiilor și al înăbușirii energiilor care susțin sufletul vieții sociale“. În dorința sa de a contopi drama, muzica, spectacolul și publicul într-o unitate vie, Wagner propune o nouă accepție a tragicului și un nou concept al tragediei, complet diferite de cele tradiționale. Dar tentativa lui Wagner nu înseamnă, după Steiner, o renaștere a tragediei, ci, mai degrabă, dovada morții acesteia: „După *Woyzeck* și *Tristan și Isolda*, vechile definiții nu mai sînt recunoscute; poarta se deschide pentru Ibsen, Strindberg și Cehov. Acești autori dramatici nu se întrebau dacă scriu tragedie după norme și reguli sau în sensul tradițional. Opera lor nu are nici o legătură cu conflictul de idealuri care a dominat poezia tragediei de la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Ea nu aparține nici tradiției grecești, nici celei shakespearene, și nu face nici un fel de încercare să le unească într-o sinteză artificială“.

Este vorba de un nou punct de plecare. Momentul este tot atît de important ca și cel din timpul lui Racine și al lui Shakespeare. Imaginea tragediei grecești continua să supraviețuiască, după trei secole de decadentă. Acum, această imagine rămîne definitiv în urmă. Autorul

lucrării *Moartea tragediei* vede astfel lucrurile: „De-acum înaintea, omul, protagonistul dramei, va umbla dezbrătat de mituri, de obiceiuri și simboluri“. Este ideea pe care i-o sugerează teatrul lui Ibsen, prin care se deorolează moartea tragediei o succesiune de drame care au loc „dincolo de viață“, drame populate de „umbre care animă regiunile inferioare ale purgatorului“.

Dacă este adevărat că Ibsen, Strindberg, Cehov, și apoi Pirandello, Shaw, O'Neill, iar astăzi Brecht, Beckett, Genêt și chiar „profanatorii de morminte“ și „cei care reinvie fantome“, precum Hofmannstahl, Eliot, Cocteau, Yeats, reprezintă un mod de introducere a tragicului în reprezentația teatrală total diferit de cel antic, de cel al clasicismului sau de cel shakespearian, precum și de reînserare a formelor epigonice din secolul al XVII-lea și a celor ale romantismului, atunci „moartea tragediei“ este o concepție pe care trebuie s-o acceptăm într-un sens destul de limitat. Tragedia ne apare, astfel, ca o formă teatrală istorică, perpetuată prin secole, destul de multă vreme. Dar ideea de tragic nu se vedește a fi atît de perimată precum s-ar părea. Pentru că în conținutul său se insinuează noi mituri, obiceiuri și simboluri, care numai în aparență sînt diferite de cele vechi. Teatrul demitizat, desacralizat, durează numai o clipă, ca un act de revoltă. În locul lui se instalează noi mituri și noi simboluri, prin intermediul cărora vechile umbre familiare se întorc pe scenă, în eternul, imuabilul „mare teatru al lumii“. *Agamemnon*, *Electra*, *Antigona*, *Oedip*, *Medeea*, *Fedra*, *Hamlet*, *Lear*, *Faust*. Dar umbrele vorbesc un limbaj nou, mereu înnoit, combinație magică de cuvinte și tăceri, etern schimbătoare și inaccesibilă, prin intermediul căreia logosul viu al fiecărei epoci se încarnează firesc și recapătă înfățișare umană.

Traducere de
Dorel Lucian FILIPESCU