

# PERMANENTA MODERNITATE A CLASICILOR

## Tudor Vianu, critic și teoretician al teatrului



Interesul lui Vianu pentru artele cu directe virtuți educative (teatru, film, plastică) stă în strinsă alianță cu ideea pe care și-o face despre mișcarea spirituală în societate. Oricît de ciudat ar părea, Vianu consideră cultura ca o condiție primordială a comunicării, a sociabilității superioare, și nu acceptă efectul cultivării acesteia din rațiuni idealiste. Dacă ar fi rămas la atare înțelesuri restrictive, cu siguranță că ar fi considerat nesatisfăcătoare legitimarea lor exclusiv sub presiunea speculațiilor filozofice. De altfel, de ce să nu observăm că, prin totalitatea activității depuse în slujba valorilor, Tudor Vianu postulează consecvent necesitatea de a pronunța despre existență (deci și despre cultură) un imperativ: fundarea pe cunoaștere, pe experiența practică.

Artele ce se definesc sociologic ca **imagini** (și prin imagini) ale realității trăite ori înclupite nu transpun într-o stare emoțională grație modului în care percep realul, îl reprezintă fenomenal, îl descoperă sensibil.

Artele ar fi incomplete dacă, în dialogul lor cu publicul, nu s-ar sprijini deoptrivă pe o natură vibrantă la frumos, dar și pe influența acesteia, considerabilă, asupra celor ce simt nevoia să le recepteze mesajul. Rezultă — în cele din urmă — că teatrul, cinematograful, plastica, muzica nu înlătură iluziile simțului comun. În schimb, accentuează dependența organelor de simț de experiențele cunoașterii prin legitatea iluziilor artistice, ca acte de reprezentare, de activă raportare la tot ce se petrece în jurul nostru.

Cît privește teatrul, pentru care Tudor Vianu a avut vreme de o jumătate de secol numai cuvinte de cîldă prețuire, el se raportează primul la raționamentul pe care l-am amintit. Primatul în teatru al **imaginii scenice** (ca rod al relației **reprezentativ — reprezentat**) apare deosebit și, cumva, de sine stătător. Cu o condiție. Ca teatrul să mijlocească, obiectiv vorbind, cu un ceas mai devreme, contactul dintre opera dramatică și spectatori. Să concretizeze (întărească termentul) prin sugestie scenică textul, să-i atribuie plasticitate. Nu altfel explică Vianu unul din meritele lui Cehov cînd ia în discuție ce finisaj primește scrisul acestuia în lectură regizorală. Cehov, sublinia Tudor Vianu, are talentul că elimină în piesele sale procedeul clasic abstractiv. Aduce, în schimb, cu mare profit de prospecție, ceea ce se cheamă **ambianță**. Aceasta joacă un rol deosebit în teatrul cehovian „în sensul stării de spirit pe care o reflectă și o provoacă în spectatorul lor ca prezență difuză”<sup>1</sup>. Ea face „din presințurile, din melancoliile, din nădejdlile și planurile către o lume mai bună” flamura unei spiritualități tăioase și totuși tainice...

Tainică, întrucît ne întrebăm și astăzi cum creează Cehov magia lui „atmosferă”? Grație, stabilește Vianu, aderențelor dialogului cehovian. Un **dialog ne-**

<sup>1</sup> T. Vianu, *Artă poetică a lui Cehov*. Opere, vol. 5, București, Minerva, 1975, p. 607—609.

legal, în relație independentă de unele personaje, însă determinat de starea lor de spirit comună.

„Dialogul nelegat“ unește, definește în cele din urmă, relația personajelor cu simpatia generală, iar ce rezultă primește înțelesul de „instantaneitate a imagini“.

Este mai greu de explicat cum se instalează în privitor și cînd anume. În mod sigur, curînd după ce în ființa sa intimă privitorul/spectatorul descoperă în universul lui Cehov confruntări dure între poziții anacronice și respectul față de rațiune, între impostură și seriozitate, între limbaj și convingeri ferme. În sistemul cehovian de referințe figurează constant o cerință la care Vianu face aluzie: comunicarea umană dincolo de orice controverse.

Partea activă a spiritului de cunoaștere vine, în termenii fiziologici teatrului, să afirme pentru cul sensibil o evasimultanitate: succesiunea internă de trăiri trece imperceptibil în afară într-o suită de răsfrîngerii ce intervin modelînd un curent de simpatie. Avem, pînă la urmă, stări de spirit ce se amestecă, se desfac, se repercutează de la autor la public într-o înfinită multiplicitate de fațete ale textului. Tudor Vianu a numit o asemenea fuziune, acel *quid proprium* al motivării rațiunii tangibile în limbajul sentimentelor, „simbol intelectual“. Iar cînd va aduce în discuție dezvoltarea lor polifonică, Vianu va reține în seama lor că, împreună, simbolurile intelectuale stabilesc acea armonie profundă dintre elementele componente ale operei de artă. „Planta literară înfloreste fericită, în toată splendoarea ei“<sup>2</sup> cînd polifonia de care pomeneam devine purtătoare proteiformă de cuvînt a unor atitudini de viață, de creație.

Prefigurări esențiale ale examenului estetic la care va supune, curînd, teatrul, Vianu propune încă din culegerea de articole apărute în 1925 sub titlul *Fragmente moderne*, cînd consacră expresionismului o sumă de comentarii. În linii mari, emoția culturală recuperează tonalitățile depresive ale noului curent. Dar Vianu face mult mai mult decît să închege notele distinctive ale modernității expresioniste. El limpezește de ce este innoitor expresionismul, ce îl conduce spre un teatru al esențelor altfel condiționate decît în realism sau naturalism. Căci este protestatar într-un model propriu, probează o atitudine proaspătă în promovarea polemică, demistificatoare a relației dintre temperamentul uman și mersul irezistibil înainte al societății.

În *Jurnal* Vianu a inclus și medalionul pe care i l-a dedicat lui Ion Sava, apreciat regizor și animator al mișcării teatrale din perioada interbelică. Textul, prin amplitudinea reflecțiilor, depășește stricta comentare a unei personalități. Tocmai pentru că, înainte de toate, clarifică nu puține din datele procesului artistic ca *spectacol*. Astfel citim „El (regizorul — n.n.s.) este artistul care face dintr-o multiplicitate o totalitate unitară. Însemnătatea pe care i-au dat-o împrejurările speciale ale teatrului modern justifică deajuns faptul notorietății lui în creștere. Dar importanța actuală a regizorului nu legitimează nici tendința de a dilata elementul spectacolului în dauna celui literar, nici tendința de a da părții văzute a spectacolului o preocupare mai întinsă decît lucrului cu actorii...“<sup>3</sup>.

S-ar părea că Vianu trădează aici un accent conservator, de repliere în aria tradiției sacrosancte. Ar fi să nu-l cunoaștem bine, să ne îndoim de manifestarea lui deschidere și permeabilitate la nou. Pe această linie, exact în medalionul despre Ion Sava, Vianu povestește cum a colaborat cu acesta în lunile directoratului pe care profesorul l-a asumat în anul 1945 la Teatrul Național.

Ion Sava a pus în scenă *Macbeth*. I-a jucat cu măști, deși experimentul avea în el ceva revoluționar. La premieră, publicul a văzut, cum notează Vianu, o reprezentare dintre cele mai interesante. De o parte, pentru că Shakespeare însuși îndepărtase masca din teatru, ca să ofere actorilor revelația deplină a fizionomiei vii și a penetrației psihologice. Dar Ion Sava, dorind să marcheze tenebrosul dintr-un univers terorizat de crimă, a readus măștile la rampă.

În fecunda lui carieră, marele om de teatru a realizat încă un spectacol „fantastic și zguduitoar“, în condițiile creșterii moderne a însemnătății demersului regizoral.

Meșteșugul acestuia, ca și al lui C. I. Nottara, în alt plan, intervine spre a valoriza un tezaur de observații. Vianu îl recunoaște, ca parte esențială din circulația morală prin care actorul face să vibreze „durerea și iubirea, ura și spaima, perversitatea și candoarea“.

Tot în *Jurnal*, în tuiburătoarea secțiune intitulată *Fotoliu*, ne reîntîlnim cu ideile expuse de Vianu încă din cercetarea sa *Lumea ca teatru*, inclusă în volumul *Studii de literatură comparată și universală*.

Este afirmată, întreg și plenar, adeziunea lui Vianu la corespondența (ca în-

<sup>2</sup> T. Vianu, *Opere, vol. 12, București, Minerva, 1985, p. 539.*

<sup>3</sup> T. Vianu, *Jurnal, București, Edit. Eminescu, 1970, p. 49.*

deletnicire, dar și ca modalitate de studiu) frământării emotive cu rigoarea disciplinei mentale. Vianu mărturisește meru înrudirile între arte, cum și constată interferențele între tehnicile de comunicare. „Cînd am fost în India, am aflat din explicațiile unei dansatoare învățate că primul gest al ei era un simbol ieroglific și că dansul în întregimea lui reia o întîmplare. Dansatoarea ridica mîna stîngă, arătîndu-și degetul mic și arătătorul, și asistența înțelegea că i se arată coarnele unei vite, o **cireadă** întreagă. Cu mîna dreaptă dansatoarea îndemna cireada care începea să se miște. Eroul povestirii își ducea turma la pascut. Gîndirea conceptuală nu este exclusă din arta mimului, a dansului și a baletului și această împrejurare le înrudește cu literatura.

(...) Pe acesta se înalță o structură de alte valori artistice, apărute ca o unitate în fantezia regizorului și realizate prin contribuțiile conjugate ale dansatorilor, ale compozitorului, ale pictorului scenograf etc. Grupuri plastice, văzute parcă de un sculptor, se încheagă și evoluează în atmosfera difuză de culori, care se așează pe rețeaua ușoară a veșmintelor, pe catifeaua sau mătasea lor, cu nuanțe variate în fiecare clipă. Este o picătură în mișcare, într-un cadru arhitectonic sau peisagistic. Muzica devine viziune”<sup>4</sup>.

În numele ei, al centrării artelor într-un ansamblu umanist, Tudor Vianu a anticipat perpetua actualitate a actului creator. Unificat prin inteligență, întruchipat de simțire, nuanțat în registrul interior al examenelor de conștiință.

**Imago mundi** (cu distincția aferentă privind artele de obligatorie percepție imagistică) nu i-a apărut niciodată lui Vianu drept o simplă încropire; unda fervorii artistului trece cu intensitate prin spațiul de expansiune care, pe măsura lui **imago mundi**, are o mare putere de absorbție. Surprindem astfel adevărul central al temperamentului unui om ce a putut trece

drept cerebral. Însă, pentru a respecta adevărul devenirii sale, să spunem că biografia strictă respectă biografia ideilor vianesti un melancolic dionisiac, paralizat în răstimpuri de crize ale afectului, se metamorfozează într-o structură ambivalentă. Fondul inițial tinde, sub îndrumarea opțiunilor critice, spre distincție apolinică, nu înainte de a conveni să pre-regreze faustic între extreme.

Scrierile despre teatru îi rezumă cumva traiectoriile. Dacă alcătuiesc, pe undeva, o soluție teoretică de mijloc, nu putem considera atare manifestări nici marginale, nici conciliatorii. Cum s-a văzut în calificările rezervate de Vianu teatrului expresionist (Lucian Blaga, August Strindberg etc.), solida lui armătură teoretică nu înlătură, vreodată, simburile generator, întemeiat simpatetic. Avem, de fiecare dată, în termeni remarcabili, ferestre deschise către subtextul formulei.

Ca un diagnostician decis și convingător (vezi volumul din 1926, **Masca timpului**), Vianu descoperă în teatrul lui Lucian Blaga (deși precizează tehnica de elaborare) altceva. Îl preocupă datul natural, rolul binevenit al lirismului. Acesta dă teatrului, mai exact și teatrului, cum va da și filozofiei lui Blaga, caracteristica esențială. Vianu, într-un strîns comentariu (pag. 113—126), stabilește că în **Zamolxe** și în **Tulburarea apelor** drama are substrat poetic pentru că la Blaga simbolul general, expresionist, se însumează dintr-o serie de situații simbolice parțiale, irigate poetic de frenezia sentimentului comprimat. Om de idei, Lucian Blaga extrage din univers esențele cele mai pure și le dispune în formă mitică.

Cînd nota aceste pertinente observații Vianu postula (nu greșim, afirmînd, în stil definitiv) cîteva din judecățile de delectabilă fosforescență ce aveau să marcheze sunetul vocației sale de interpret și îndrumător al artelor.

<sup>4</sup> Jurnal, p. 152—153.

**Henri ZALIS**