

# permanenta modernitate a clasicii

## Cronicile lui Rebreanu : o estetică teatrală in actu



Cronicile dramatice ale lui Rebreanu, acoperind aproape în întregime publicistica perioadei sale de tinerețe, anticipau și făceau posibilă, prin acumulările și clarificările teoretice pe care le conțineau, activitatea teatrală ulterioară a unor Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, G.M. Zamfirescu, M. Sebastian, Ion Sava, Camil Petrescu sau Alice Voinescu. Pentru că ele veneau, practic, pe un

În procesul cristalizării și conștientizării de sine a criticii dramatice românești, lui Liviu Rebreanu îi revine un rol asemănător ca importanță celui deținut în istoria criticii literare, la sfârșitul secolului trecut, de Titu Maiorescu. Faptul cunoscut, sau mai bine zis intuit pînă acum doar de puțini specialiști, devine în sfârșit demonstrabil și accesibil oricui, în întreaga sa coerență și complexitate, prin editarea, în seria de opere complete, a volumelor 12 și, recent, 13 și 14. Ele cuprind activitatea de cronicar a romancierului, din 1910 pînă în 1943, adică aproape cinci sute de prezențe în principalele gazete culturale și de specialitate ale vremii („Rampa“, „Ramuri“, „Teatru“, „Universul literar“, „Lumina“, „Scena“, „Sburătorul“, „Viața românească“, „România“ ș.a.).

Dacă excelentul editor și exeget al lui Rebreanu, Niculae Gheran, ne-a oferit în volumele anterioare ale editurii reeditarea scrupulos științifică a operei beletristice, deci a unor lucrări preexistente, ca atare, în aceeași structură, volumele de față reprezintă rezultatul unei enorme și inspirate munci de arheolog, ce reconstituie din cioburi și fragmente răspindite în ziarele vremii, multe cu o apartenență pînă acum incertă, integralitatea și conturul decis ale unui demers și ale unei concepții imposibil de sesizat înainte de reunirea lor în volumele amintite. Aspectul cu adevărat creator al travaliului editorial efectuat de Niculae Gheran abia cu ocazia trecerii acestui prag, al identificării și coroborării activității publicistice rebreniene, tесе în evidență în adevărata sa lumină.

loc gol și într-un moment în care haosul lipsei de criterii, diletantismul și subiectivitatea cronicarilor improvizai întrețineau cea mai deplină confuzie de valori. Ceea ce, cu excepția intervențiilor cunoscute ale lui Eminescu și Caragiale sau a volumului de critică teatrală publicat de Ibrăileanu la începutul secolului, existase pînă la el în domeniul consemnării și comentării curente a

spectacolului dramatic ne-o spună însuși Rebreanu, într-o cronică publicată în 1913, în „Rampa”: „S-a jucat și la noi Romeo și Julieta (...). Consultați toată presa, noastră și veți găsi că... nu veți găsi nimic... Veți găsi poate coloane întregi despre cutare crimă săvârșită în cutare colț de provincie dar nu veți găsi nimic de reprezentarea la Teatrul Național a uneia din capodoperele literaturii dramatice universale. Criticii teatrali? Se interesează mai mult de schimbarea guvernului decât de Romeo și Julieta”. În ce privește seriozitatea judecăților critice din sporadicele cronici apărute, să-l lăsăm tot pe Rebreanu să se pronunțe: „Cronica dramatică de azi (1928, momentul acordării interviului n.n.) e excesivă în a critica... însă pe vremea cind am început s-o scriu eu la Rampa toți actorii erau geniali, toate piesele capodopere... Nu era obiceiul să se spună nimic rău despre ei sau despre piesă în cronici. Eu însă am început să procedez altfel...”. Acest „altfel” egala în semnificație celebrul „în lături” malorescian, adresat de marele critic diletantismului, imposturii și veleitarismului literar ce sufocau precum neghina, prin cantitate, tulpina firavă a valorilor autentice în curs de afirmare. A însemnat deci, și în cazul lui Rebreanu, formularea și introducerea unor criterii ferme ale judecății de valoare, pronunțate pe baza și în numele unei estetici *in actu*, neformulată niciodată integral, ca un corpus unitar de principii, dar prezentă fragmentar, fie explicit — în argumentarea unor judecăți și opțiuni fie difuz — în întreaga substanță ideatică a criticii sale.

În raport cu starea deplorabilă a cronicii teatrale de pînă la el, această infuzie de rigoare și profesionalism a dat un puternic impuls întregii culturi teatrale românești, procesului de conturare a unei specificități a criticii dramatice în raport cu cea literară, ca și pătrunderii treptate în conștiința specialiștilor a principiilor unei științe a artei teatrale. În mod concret asta însemna formularea și respectarea unor teze și adevăruri, astăzi banale (deși nici acum întotdeauna respectate), dar ignorate pe atunci aproape unanim.

Prima dintre ele, și cea mai importantă, viza înțelegerea și respectarea distanței semiotice dintre text și spectacol. În viziunea lui Rebreanu, cronică dramatică nu-și atinge obiectivul dacă se limitează la rezumarea piesei și la cîteva caracterizări-șablon asupra interpretării rolurilor. „Artele expresivității

sufletești — dansul, ritmul corpului, arta ochilor și a simțurilor” —, cele care asigură specificitatea creației scenice, erau prea puțin sau deloc luate în considerare. Dar o apreciere a reușitei și valorii spectacolului teatral „cînd” de aici trebuie să înțelegem și nu de la criteriul literar, străine artei dramatice. „Datoria unei critici teatrale ar fi, înținte altele, și desigur stilului teatral (...) Datoria estetică teatrală ar fi de a lămurii legătura dintre poezia dramatică și individualitatea actorului, dintre poezia dramei și realismul actorului”. Gînduri și azi profund actuale deși erau rostite, atunci, pentru prima oară, în perimetrul reflecției teatrale românești.

Profund actuală este și sublinierea specificului și naturii aparte a adevărului artistic, pe care Rebreanu nu face eroarea de a-l confunda cu reproducerea mecanică, scrupulos identică, a factologiei cotidiene sau istorice la care, eventual, opera se referă. El umează alte legi și se validează conform altor criterii decât cele ale corectitudinii logice sau simplei verosimilități, respectiv a corespondenței dintre ceea ce doarește să evoce dramaturgul și ceea ce și poate imagina șireaminti spectatorul. Drama autentică, nu, prevenea Rebreanu, implică un soi de supraadevăr ce face ca evenimentele și experiențele umane evocate pe scenă să pară mai probabile, mai verosimile, decât însuși faptul real. Artistul e înzestrat cu o sensibilitate și cu o putere de a „transpune” și de a „ilumina” lucrurile, pe care faptele, în sine, nu le au. Abia adevărul artistic, prin forța sa de sublimare a cotidianului, ne face sesizabilă exemplaritatea tipurilor umane pe care ni le propune ca model și prin care individualitatea se ridică la dimensiuni ideale. Tragedia clasică ne-a propus mereu asemenea figuri idealizate, al căror adevăr constă nu în referențialitatea lor la existența obiectivă ci în raportarea la formele ei esențiale, ridicate la rang de sentiment și idee. Astfel, luînd apărarea piesei lui Schiller, *Maria Stuart*, acuzată de încălcarea adevărului istoric, Rebreanu publică în „Lumina” (nr. 23 din 24 septembrie 1917) următoarele pertinente considerații: „...Și la urma urmelor, ce-ți pasă de adevărul istoric cînd adevărul poetic te cuprinde în mrejele lui? Ce-ți pasă de regulile pedante de construcție cînd în fiecare vers simți zvoniri, cu un avînt atotcuceritor, sufletul mare al unui poet mare? Cîți din sala arhiplină de vineri știau sau și-au adus aminte că Maria Stuart a

lost în realitate uitată, ologă, vicleană, sau că conflictul dintre cele două rivale regale a avut la temelie motive de alt ordin decît acelea care alcătuiesc tragedia poetului german?... Și totuși lumea a urmărit cu încordare lupta cînd ascunsă cînd fătîșă, dar uneori pătimașă dintre cele două femei (...), a văzut pe scenă oameni adevărați zbuciumîndu-se și trăind aievea, a simțit sufletul acestor oameni bătînd la fel cu sufletul său, a fost mișcată, zguduită, îndalțată, a avut fiorii artei adevărate. Felul cum spectatorii iau parte sufltească la evenimentele din *Maria Stuart* îndreptățite nepăsarea suverană a poetului față de chițibușăriile istorice mari sau mici”.

De o asemenea înțelegere nuanțată a specificității adevărului artistic este legată cumva și respingerea didacticismului, precum și convingerea că angajarea ideatică a unei opere nu trebuie să transpară în pledoarii explicite, declarative, ci implicit și sugestiv, rezultînd adică din însăși iradierea artistică și emoțională a dramei. Atitudine prețioasă într-o vreme cînd, cu bune intenții dar cu mai puțin talent, numeroși autori se simțeau chemați să folosească scena ca pe o catedră de unde să-și propovăduiască principiile morale, politice sau sociale sub formă de dogme dialogate. Astfel, încă din 1910, comentînd piesa *Chinul* de un anume A.I.G. Florescu, Rebreanu îi reproșează tezisul, argumentîndu-și astfel dezacordul: „Sentințe morale și filozofice, maxime, paradoxuri virite în dialoguri obositoare. În monologuri subrede zbîrnie de pe scenă spre publicul care așteaptă cu multă nerăbdare sfîrșitul actelor și al spectacolului. Piesele cu teză cer multă pricepere, mult meșteșug și, mai ales, multă artă, căci publicul nu se lasă lesne să fie instruit. Autorul trebuie să ascundă cît se poate de bine teza ce o susține și să lase să vorbească faptele. Concluziile le vom trage noi, dacă piesa va fi bine compusă, fără sprijinul și ajutorul scriitorului”.

Înțelegerea importanței pe care o are sub aspect formativ concepția regizorală (și, în consecință, analiza spectacolului din această perspectivă), reprezenta și ea o noutate. Ca și nuanțarea implicării specifice a scenografiei în unitatea semiotică a reprezentației. În cronicile sale decorul este permanent raportat la concepția regizorală și la ideile fundamentale ale piesei, urmărindu-se oportunitatea sau, dimpotrivă, disonanța tonalității cromatice dominante din unghiul de vedere al ambianței specifice în care se petrece acțiunea. Profesionalitatea și subtilitatea analizelor sale mergeau chiar pînă la emiterea unor considerații referitoare la mișcarea și gesticulația actori-

lor în scenă și la modul în care se acordă ele cu ambianța scenografică. Iar cînd examinează textul, Rebreanu nu uită să-l confrunte cu cerințele indispensabile ale unei „drame bune” (al cărei model ideal îl vedea intruchipat în piesele lui Ibsen): rigoarea severă a construcției dramatice; natura specific teatrală și motivarea conflictului; consistența psihologică, individualizantă a personajelor (reliefarea lor caracterologică), calitatea expresivă a dialogului. Sub acest din urmă aspect, viitorul prozator pledează constant pentru aducerea pe scenă a unei „limbi românești frumoase, curate și mlădioase, limbă în care se scriu lucrările frunțășilor noștri poeți și nuveलिști” și împotriva celor care din snobism sau ignoranță „ne maltratează limba, și asta pe o scenă românească”.

Iată, formulate succint, numai cîteva dintre principiile directoare ale unei estetici teatrale pe cît de nuanțată pe atît de evoluată, în numele căreia tînărul Rebreanu înțelegea să-și asume responsabilitatea actului critic. O concepție estetică la care și astăzi am avea prea puține de adăugat.

Animat de un înalt simțămînt patriotic, Rebreanu va milita de asemenea pentru românizarea repertoriului teatrelor noastre, pentru respectarea locului pe care instituția teatrală trebuie să-l ocupe în evoluția unei culturi în general și a vieții sociale românești în special. Parcursarea cronicilor celui ce a început prin a fi secretar literar al Naționalului craiovean și apoi al celui bucureștean, ajungînd mai tîrziu chiar director al acestuia din urmă, ne relevă un om de teatru prin vocație, competent, exigent și informat. Rebreanu cunoștea bine specificul și particularitățile acestei arte, poseda o cultură literară solidă și era familiarizat cu viața teatrală din principalele centre culturale ale vremii îndeosebi cu cele din Franța și Germania, fapt ce-i permitea aprecierea montărilor autohtone, pe care le susținea sau pe care le respingea, prin raportare la genul proximal al valorilor clasice, universale.

Pentru toți cei interesați de istoria teatrului românesc, parcursarea volumelor 12—14 din seria de *Opere* — Liviu Rebreanu reprezintă o fascinantă aventură spirituală, talentul și expresivitatea stilistică a autorului reinviind în imagini sugestive climatul epocii și evenimentele marcante ale vieții noastre teatrale de la începutul acestui secol. Iar pentru profesioniști — teatrologi, critici și istorici dramaticei — studiarea lor rămîne o obligație morală și profesională.

**Victor Ernest MAȘEK**