

(2) Teatru citit—teatru jucat

I. Spuneam deunăzi că sîntem obligați să examinăm rolul tiparului în procesul de conservare și transmitere a textului dramatic.

II. Ei, în privința, nu-i atât de greu de ghicit care va fi fost acest rol dacă tot ceea ce ne-a parvenit din drama antică nu ne-a parvenit decât pe bază de text și tot ce s-a păstrat din instituția propriu zisă este arhitectura și masca, câteva texte cu informații și, ici-colo, pe cite un colț de perete, sau pe cite un ciob de vas, vreo scenă, și aceasta uneori controversabilă căci ea poate tot atât de bine să ilustreze un episod mitologic.

I. Aș putea să adaug la toate acestea că niciodată și nicăieri drama nu s-a transmis ca spectacol. Urmind destinul întregii literaturi scrise, drama se transmite, așa cum am mai spus, ca literatură. Firește, rolul multiplicării textului îl juca în vechime eposul, aș zice chiar că oriunde vom căuta rădăcinile greco-latine ale civilizației noastre, putem fi siguri că vom afla, printre marmori și pietre, în chip de cariatidă providențială, un copist aplecăt pe textul lui. Dar fiindcă e vorba de transmiterea și de conservarea dramei, n-am putea neglija rolul actorului. Și ca să înțelegem mai bine rostul, oricât de limitat, al actorului, n-ar fi, poate, lipsit de interes să-l examinăm prin analogie cu mecanismul transmiterii orale a poeziei populare. E o analogie pe care o justifică tocmai ceea ce au comun actorul și rapsodul: cultul memoriei și tehnica comunicării orale. La drept vorbind rapsodul este un actor căruia nu-i lipsește, cel mai adesea, nici sentimentul specializării, nici gustul reprezentației. Spre deosebire însă de rapsod, căruia receptarea și comunicarea orală a cântecului nu-i îngăduie sentimentul literaturii, actorul, așa cum l-a fasonat drama, nu pierde niciodată acest sentiment pentru că ceea ce memorează este un text scris și ceea ce comunică e tocmai un asemenea text. În timp ce literatura populară se transmite oral chiar pe distanțe de secole

și pe arii largi cît o țară, drama, ca literatură cultă, nu se poate transmite prin timpuri decît ca text scris. Cînd nu se transmite ca text scris, nu se transmite deloc. Pe scurt, Teatrul comunică, dar nu transmite, și modul lui caracteristic de a comunica e reprezentația. O reprezentație repetată, un turneu, este echivalentul unei ediții tipărite, o condiție a difuzării. În sensul acesta, nu este exagerat a spune că pentru ca să intre în teatrul mare al lumii, drama trebuie mai întîi să iasă din lumea închisă a teatrului.

II. Și tehnicile moderne de înregistrare n-au schimbat în privința asta nimic?

I. Nimic esențial. Dacă imprimarea pe disc a unei balade populare este, practic, echivalentă cu fixarea ei, imprimarea unui text dramatic — în ciuda interpretării nuanțate a cuvintului și sugestiei sonore a împrejurărilor, cum se și întâmplă în cazul „teatrului radiofonic“ — nu poate fi, ca tehnică a transmiterii în timp, decât o alternativă vag îmbogățită, dacă nu de-a binelca comodă, a tiparului. Cît privește „spectacolul filmat“, experiența a demonstrat perfect că nefiind vorba nici de teatru, nici de film, pentru că nu respectă legea de existență nici a unuiu, nici a altuia, „fixarea spectacolului“ are cel mult calitatea unui document care nu transmite decât un text „tipărit“ în coloana sonoră, exemplificat cu imagini de teatru, tipărite pe celuloid, și chiar și acestea modificate de tehnica filmului și de optica operatorului.

II. Am înţeles : ceea ce izbutesc tehnicile moderne să modifice este numai condiţia timpului ; ele însă nu pot suprima condiţia cuvîntului.

I. Exact. O altă problemă legată de transmiterea dramei în condițiile tiparului, e aceea a interpolărilor și a variantelor. E o problemă mai complicată pe care, de vom ajunge să discutăm funcția și limitele regiei, o vom cerceta mai pe larg. Acum trebuie

să limităm discuția numai la chipul în care interpolarea și varianta intensifică sentimentul literarului. În privința asta, comparația, pe mai departe, cu literatura populară, s-ar putea dovedi foarte utilă. Prima observație e că structura logică a dramei, spre deosebire de structura elastică a eposului popular, nu favorizează interpolațiile și variantele. S-ar putea spune atunci că eposului popular îi lipsește o structură logică? Nu. Ar trebui numai să băgăm de seamă că logica dramei are, în plus, ceva din rigiditatea oricărei literaturi fixate, în timp ce logica eposului popular are ceva din elasticitatea condiției orale. Dacă literatura populară își află în variante un mod de existență și în proliferarea lor un mecanism de viață lungă, drama nu-și găsește temeiul de existență și de durată decât exclusiv pe terenul unui text incoruptibil și al unei valori stabile. Cum am zice nițel glumind: literatura scrisă e o „scriptură” al cărui canon refuză variantele, în vreme ce literatura orală exprimă mai exact adevărul vechiului proverb potrivit căruia „limba oase n-are”.

II. Dar realitatea e că interpolațiile și variantele nu lipsesc nici în cazul literaturii culte și deci nici al dramei.

I. Într-adevăr! Numai că în literatura populară, variantele sînt, de regulă, produse de forțe obiective cum ar fi sensibilitatea poeziei orale la contaminare, sincrismul literaturilor orale, influența unei alte geografii, individualitatea populației „contaminate” — iar lucrarea unor asemenea forțe uriașe, e o dovadă a adaptării dezinteresate la mediu, uneori cu rezultate excepționale în sensul rafinării motivului inițial — pe cînd interpolarea actorului sau a unui dramaturg străin, e, de cele mai multe ori, o încercare de adaptare la interesul local și vremelnic al reprezentației. Lucru hotărît în condițiile tiparului: variantele eposului popular, odată culese, tind să înghețe după tipicul literaturilor fixate; cît privește interpolațiile actorului — nărav vechi chiar și pe timpul lui Aristotel — ori sînt incorporate și transmise ca text scris, ca în cazul altor texte shakespearene, ori — lucru nespun de caracteristic — nu se transmit deloc. Textul fixat, și autorul mort, interpolarea nu mai poate lua decât înfățișarea unei efracții. Cel puțin, în principiu, textul devine *ne varietur*, el cade adică în condiția pomenită a „scripturii” care refuză orice modificări. Acest text poate să suporte tăieturi pentru uzul spectacolului, să ofere „variante” în traduceri sau în localizări, să inspire „variante dramatice” pe aceeași temă; dar în litera lui nu suportă adăugiri și în spiritul lui e inatacabil. Condiția literară a dramei se impune astfel odată mai mult.

II. Dar la urma urmei de ce ar fi textul inatacabil?

I. Iată o întrebare, dragul meu, care ne duce de-a dreptul în domeniul delicat al raporturilor dintre cele două atribute ale

dramei. Sau mai exact: al raporturilor dintre dramaturgie și spectacol. Căci poate ai și sesizat: în interpolație se manifestă deja dispoziția caracteristică a spectacolului de a-și supune obiectul. Bineînțeles, aș putea să încep prin a preciza că un text dramatic e inatacabil nu neapărat pentru că ar conține un drept de proprietate (deși un asemenea drept e indiscutabil), sau pentru că ar atinge acel tabu care păzește monumentele de profanare (cu toate că se poate vorbi chiar și de un asemenea tabu); dar dacă textul e inatacabil asta e mai ales pentru rațiunea că nici un geniu nu este destul de mare ca să modifice esența unei opere și s-o lase totuși intactă. Cînd o modifică, avem o altă operă. Într-adevăr, ori intervențiile sînt minore și nu merită să fie făcute, ori sînt foarte importante și impun necesitatea unei alte opere. De aceea spiritelor cu adevărat creatoare le repugnă localizările, adaptările, chiar traducerile foarte aproximative, intrusiunile de orice fel, căci toate acestea sînt forme ale trădării artistice, și oricărui „amendări” le preferă oboseala de a scrie un alt *Cesar*, un alt *Don Juan*, un alt *Faust* în care să se exprime, dacă nu mai complet decât înaintașii, cel puțin în chip mai autentic.

II. Bine, dar la urma urmei nu toate spectacolele încep cu modificarea textului.

I. Bineînțeles. În ordinea artei, un teatru care și-ar devora obiectul ar fi un nonsens. Dar această tendință nu lipsește!

II. Se poate spune măcar că reprezentația completează textul?

I. Se poate oare spune că întregul poate fi completat? N-am de gînd să mă prevaldez odată mai mult de prestigiul lui Aristotel într-o chestiune în care experiența directă a lecturii oferă un răspuns la îndemîna oricui. Dar se poate spune oare că o imagine reflectată într-o oglindă sporește cumva substanța imaginii? Reprezentația nu e decât o oglindă a textului, toate imaginile pe care le reflectă sînt deja conținute în text. O imagine pe care textul nu o justifică denunță imediat calitatea oglinzii. Nu, reprezentația nu adaugă nimic valorii literare, ea o pune numai, dacă există, în evidență; sau, mai exact, o traduce într-un alt limbaj. Și nu adaugă nimic pentru că, în principiu, textului literar nu-i lipsește nimic care să facă din el o operă de sine stătătoare, o operă ce-și ajunge sieși pentru că are calitatea esențială de a se lăsa percepută la lectură cu toate valorile ei. Numai acele opere suportă, poate, adaosurile reprezentației, care sînt destul de proaste ca să fie resimțite ca o parte a unui întreg nerealizat. Altminteri, reprezentația adăugînd ceva textului, asta îmi sugerează doar un pictor care, nemulțumit de chipul pe care i-l oferă oglinda, s-ar apuca să-și piteze pe oglindă o frumoasă pereche de mustăți. Asemenea mustăți au făcut faima multor oameni de teatru, dar n-au fost spre gloria niciunuia. O

image-scenică „adăugată”, ca să nu zic încorporată definitiv unui text incoruptibil, aceasta este însă o operație tot atât de imposibilă ca o grefă a mustășilor pictate, pe o brazul și sub nasul cel viu al pictorului nostru buclucaș.

II. Trebuie să înțeleg, așadar, că între cele două atribute ale dramei nu există nici un raport obligatoriu ?

I. Ferească Dumnezeu ! Toată istoria literaturii stă mărturie că drama, scrisă exclusiv pentru a fi citită, care nu cultivă adică decât unul din atributele naturii sale, nu are forță dramatică și se lipsește de șansa perfecțiunii artistice. De aici, probabil, și ideea pedagogică a lui Hegel de a limita, pe cât cu putință, difuzarea textului dramatic la perimetrul teatrului, tocmai pentru a obliga dramaturgul să aprofundeze esența dramei, să gândească dramatic, și să creeze potrivit cu specificul genului. Ideea e, firește utopică ; nu sugestia tiparului strică piesele, ci o concepție insuficientă. O asemenea soluție n-ar putea încuraja decât iluzia acelor oameni de teatru care, numai pentru motivul că drama autentică implică și principiul reprezentării teatrale, își închipuie că o piesă nu există decât dacă e jucată. Ceea ce, firește, e perfect absurd.

II. Dar de unde, în fond, această tentație a teatrului de a spori cu propriile lui valori, valoarea textului ?

I. E o tentație ieșită dintr-un spirit de independență. Ca orice artă constituită, ea năzuiește să se impună cu propriile ei valori. Dacă teatrul e joc, ei bine, să renunțăm atunci la tot ce nu e joc, adică la literatură. Așa s-a ajuns la refuzul personajului, al textului, ba chiar al celui actor care prin prezența sa fizică amintește personajul și sistemul lui caracteristic de comunicare, cuvântul. În formula ideală a acestui teatru, reprezentarea năzuiește la limbajul direct și universal al muzicii ; de unde și atenția deosebită acordată muzicii însăși, baletului și mimicii înțeleasă și ea ca o muzică a gestului. Pe scurt, independența teatrului e gândită, în primul rând, ca o independență de literatură. Și aș avea nevoie de spațiul unei cărți întregi pentru ca să-ți fac istoria acestei lupte pentru independență.

II. Și nu se poate oare vorbi de independență ?

I. Ba da. Dar e o independență relativă. Ce fel de independență ar fi aceea pe care ar obține-o pictura lipsindu-se de pânză și de ulei, sau aceea pe care ar obține-o dramaturgia lipsindu-se de cuvânt ? Dar chiar în cazul dramei, n-am demonstrat oare un raport de dependență între cele două atribute ale ei ? Ar putea oare drama autentică să ignore vreodată posibilitatea reprezentăției ? Această posibilitate este dată de la bun început și contribuie la sentimentul perfecțiunii chiar dacă ea nu ajunge niciodată să capete realitate. Și atunci, cînd ve-

dem cit de relativă e independența dramei față de teatru, cum am putea vorbi de independența absolută a teatrului față de dramă ? O asemenea independență care are nevoie de izolare și de mușenie pentru ca să fie absolută e o falsă independență. A prefera cuvântului orice alt limbaj de comunicare înseamnă numai a schimba un raport de dependență.

II. Și o asemenea schimbare ar fi lipsită oare de orice interes ?

I. Nu, n-ar fi lipsită de interes în sfera spectacolului. În sfera teatrului însă, ea tinde să anuleze, prin absolutizarea conceptului de joc, însuși conceptul de teatru.

II. Care teatru ?

I. Ei, da, a venit timpul să precizăm despre ce fel de teatru vorbim. Cînd raportez noțiunea de teatru la aceea de dramă, e limpede că nu am în vedere instituția teatrului, în general, nici acele tipuri de spectacol pe care le înrudește scena, actorul și spectatorul, și pe care, cu nu știu ce spirit de economie, istoria le-a adăpostit pe toate sub titulatura și sceptorul Teatrului : teatrul de umbre, de marionete, de mimică, de balet, de operă, de operetă, de varietăți ; teatrul de care discutăm este teatrul întemeiat pe dramă, teatrul dramatic, și expresia lui clasică este teatrul grec. Unele dintre formele de teatru pomenite sînt mai vechi decât teatrul dramatic, altele au fost inspirate de acesta ; nici uneia nu-i este cu totul străin geniul dramei, dar toate și-l subordonează. De aceea și este atât de important să precizăm că ori de cîte ori textul lipsește, sau este subordonat obligației ocazionale de a sluji cu totul alte valori decât propria lui valoare, valoarea specifică, valoarea dramatică, ori de cîte ori, adică, acest text e subordonat unui principiu de existență, străin de propria sa esență, reprezentăția poate să rămînă în sfera spectacolului, dar iese hotărît din sfera teatrului dramatic.

II. N-ai impresia că o definiție în sensul acesta ar îngusta foarte mult teritoriul teatrului dramatic ?

I. Nu îngustez, delimitez.

II. Crezi, de pildă, că dramaturgia unei opere lirice nu are nici o valoare ?

I. Ba da : exact atîta valoare cît fi dă muzica. Chiar publicat și citit, chiar cu unele virtuți literare, libretul rămîne în subsolul literaturii.

II. Chiar și libreturile lui Wagner ?

I. Chiar și acestea. Și asta nu pentru că le-ar lipsi anume poezie, sau pentru că ar fi lipsite de orice fior dramatic. Dar pentru că nu au suficientă autonomie estetică. Încearcă numai de pune în scenă textul crud, încearcă măcar să-l citești, făcînd pe cît cu putință abstracție de amintirea și de farmecul muzicii, și schematicismul lui fundamental va ieși la iveală imediat. Dacă totuși influența lui Wagner a fost atât de

mare în literatură asta s-a datorat mai mult esteticii sale, gustului pentru monumental, ideii unei supreme sinteze a artelor, tehnicii leit-motivelor, utilizării rafinate a mitului popular... Pe scurt, libretul, ca orice libret, nu-i decât o parte a unui întreg și întregul căreia îi aparține este întotdeauna pe scenă.

II. Exact ca în cazul scenariului care nu-i decât partea acelui întreg ce este filmul.

I. Analogia este foarte nimerită. Există, într-adevăr, o dramaturgie a Filmului și a Operei. Față de libret, complexitatea relativă a scenariului vine de acolo că prin dialog și tehnica secvenței amintește de dramă, în timp ce prin descriere și comentariu se apropie de nuvelă; dar judecate sub specia dramei, libretul și scenariul nu sînt nimic alta decât simple convenții dramatice. Lucru care se vede foarte bine nu numai în tentația de a se inspira din dramaturgia propriu-zisă sau din roman, adică din acel sector al literaturii care le oferă scheme gata organizate, dar mai ales din tehnica prelucrării: un *Hamlet*, sau un *Război și pace* este supus unei operații de simplificare și de reducere care îi lasă operei originale toată substanța, adică tot ce nu i se poate lua, și nu-i ia decât ceea ce n-o poate sîrăci: schema, imaginea convențională. Libretul cel mai idiot supraviețuiește în umbra muzicii mai mult decât drama cea mai proastă; scenariul cel mai complex, cu oricîte calități literare, încorporat filmului, devine imagine, nu mai are decât valoarea unui document. Dacă nimeni nu citește librete și scenarii, aceasta e pentru că nimeni nu preferă întregului, ceea ce nu e decât o parte. Dar ce înseamnă în fond, a prefera întregul? Nimic altceva decât a prefera sfera realizării artistice. Și în cazul Operei, sfera realizării artistice e muzica, așa cum în cazul Cinematografului e filmul. Intuiești acum cam în ce chip ar fi trebuit să-ți formulezi întrebarea de început?

II. Dacă criteriul suprem al preferințelor e valoarea artistică, atunci încep să bănuiesc.

I. Dacă în ceea ce privește drama, sfera realizării artistice e, deopotrivă, în literatură și în spectacol, atunci e limpede că, în pofida oricăror preferințe sentimentale, criteriul valorii mă va obliga să frecventez, deopotrivă, și Biblioteca și Teatrul. Într-adevăr, omul cultivat, înclinat să „cultive” toate valorile spiritului, va asculta și operă, va viziona și filme, va citi și literatură, se va duce și la teatru... Dar de va voi să-l găsească pe Shakespeare nu-i va trece prin minte să-l caute la Operă și de va voi să-l găsească pe Tolstoi nu se va duce să-l afle la cinematograful. Acum, e adevărat că uneori dramaturgul și romancierul te trimite la Cinematograf sau la Operă și că, alteori, Opera și Cinematograful te trimite la teatru sau la bibliotecă. Dar pentru ca să-și satisfacă în chip inteligent curiozi-

tatea intelectuală, omul care are cultul valorilor și cunoașterea lor exactă, știe întotdeauna unde trebuie să se ducă pentru ca să le găsească. Confuzia valorilor caracterizează numai incultura și nimic nu-i repugnă mai mult unui spirit cultivat ca dezordinea inculturii.

II. S-ar putea spune, așadar, că editorul care refuză să publice o piesă numai pentru motivul că nu a fost consacrată de reprezentăție, este exact în situația aceluia care preferă lecturii, spectacolul viu.

I. Observația e nimerită. De fapt, cedînd Teatrului dreptul de a hotărî ce trebuie să se publice, el neagă, fără să știe, cu o rea conștiință estetică, acea condiție literară a dramei ce-i îngăduie acestuia să rămînă și să se transmită ca literatură, el încearcă, cu alte cuvinte, să impună dramei principiul de existență al spectacolului. Specialistul care, însuflețit de nu știu ce patriotism localizat la sfera Teatrului își închipuie că o piesă care nu se joacă, nu există, neagă ceva mai mult decât realitatea obiectivă a dramei; el refuză, de fapt, cu aceeași rea conștiință estetică, tocmai acea tendință pe care progresul tiparului și a culturii n-a conținut s-o accentueze: și anume, tendința de a percepe drama ca o parte a literaturii, și de a o asuma în cadrul ei ca o parte a unui instrument foarte complex de rafinare a spiritului. Dar cînd specialistul este un om superior, deprins să caute valorile acolo unde ele sînt întregi, el știe perfect că marea cultură teatrală nu se face în teatru, ci în afara lui, în cadrul general al literaturii și artelor. Și asta nu numai pentru că sfera culturii propriu-zise este inevitabil mai mare decât aceea a culturii teatrale, dar și pentru că ar fi o imposibilitate materială — și adevărul acesta este de ordinul evidenței absolute — de a cunoaște toată marea dramaturgie, acest imens satelit din sistemul planetar al literaturii, exclusiv în reprezentăție.

II. Bineînțeles! Un om de teatru, limitat la sfera reprezentăției, ar fi un om limitat.

I. De aceea marea cultură, și nu numai cultura teatrului, cere ca drama să fie neapărat citită; pentru că numai așa poate să fie cuprinsă dramaturgia și pentru că numai așa poate fi esențială asumată: supusă adică meditației eliberate de fascinația scenei.

II. Dar de ai avea un copil, o, Iraelide, ce ai face mai întîi, l-ai trimite la teatru sau l-ai pune o piesă în mină?

I. Mai mult ca sigur, l-aș trimite la Teatru. Căci copilul, ca și analfabetul, are nevoie de limbajul direct al imaginii. Dar nu uita, imaginația și înțelegerea copilului se dezvoltă la școala orală a basmului, adică al „lecturii de vizavi”. Și n-aș uita, firește, să-i pun în mină, la timp potrivit, piesa de teatru. Căci eu știu bine: cititorul de teatru nu e niciodată un spectator pierdut. Mai mult chiar: e cel mai fin spectator.