

A

Acțiune

Element dinamic al unei lucrări dramatice. În funcție de existența lui se conturează însuși gradul de interes al lucrării, motivația reprezentării, conținutul emotiv al aderenței sau ne-aderenței la public.

Ce este acțiunea? După cele mai simple dicționare: „desfășurarea întâmplărilor într-o operă literară” (*Dicționarul limbii române moderne*); „desfășurarea evenimentelor într-o povestire, într-o dramă” (*Nouveau Petit Larousse*). După un dicționar mai general: „desfășurare a faptelor, a conflictelor într-o operă literară” — „succesiunea situațiilor descrise de un autor” (*Dicționarul enciclopedic român*).

Ce reținem? Că termenul exprimă o *miscare*, — desfășurarea; că e legat de ceva *ce se petrece obiectiv* — fapte, evenimente, întâmplări; că se au în vedere toate acestea în cîmpul mai general al literaturii — într-o operă literară, deci.

Cum putem particulariza sensul acțiunii într-o lucrare dramatică? Mai întâi, prin precizarea că acțiunea nu este sinonimă cu subiectul (subiect: „totalitatea evenimentelor, în succesiune cronologică sau nu, care alcătuiesc conținutul epic sau dramatic al unei opere literare, cinematografice etc.” — *Dicționarul enciclopedic român*). Subiectul, după cum se vede, e indisolubil legat de conținut). Apoi, prin stabilirea unei diferențe de nuanță între acțiune și narațiune, termen îndeobște folosit pentru explicarea unei modalități epice de succesiune a faptelor (Narațiune: „relatare a unui fapt, povestire” — *Dicționarul limbii române moderne*). În dramă, elementul relației este exclus; acțiunea se însinuează prin ea însăși, altminteri nu mai avem de a face cu un specific de gen, ci cu o diluare a lui. Trăsăturile care particularizează acțiunea dramatică față de acțiunea propriu-zisă, generală, se desprind din faptul că în acțiunea dramatică avem de a face cu o: „desfășurare a unui conflict (...) în care se ciocnesc voințe, pasiuni, aspirații contrare”. (*Dicționarul enciclopedic român*). (Aici, prin urmare,

nu mai sintem legați în exclusivitate de factorul epic, care preconizează suita obiectivă de fapte). În delimitarea termenului intră, astfel, un principiu dialectic care sugerează o ostilitate de forțe, o înclăstare (firește și un deznodămînt). Acțiunea dramatică ar fi, deci, în ultimă instanță, *mersul ascendent al conflictului*, fără să se confunde cu el. Ca și subiectul, conflictul ar putea fi rezumat printr-o schemă; acțiunea nu.

Cîtă oportunitate există în delimitarea de mai sus, ne-o demonstrează observația extrem de lucidă a unui frămîntat dramaturg român. Camil Petrescu: „confuzia milenară dintre act și acțiune a falsificat cu totul criteriile dramaturgiei” (*Modalitatea estetică a teatrului*). Intr-adevăr, a vedea în „acțiune” numai succesiunea de fapte, înseamnă a sărăci mult esența principiului dramatic și, în cele din urmă, a provoca confuzii, a exprima un neadevăr. Căci despre ce succesiune de fapte poate fi vorba în *Iona* de Marin Sorescu sau în *Pescărușul* de Cehov sau *În așteptarea lui Godot* de Samuel Beckett? Sigur, la o privire elementară, o succesiune de fapte există și în ele — așa de pildă, sînt, în *Iona*, trecerile succesive dintr-o burcă de pește mai mic într-o burcă de pește mai mare. Dar exprimă acestea astfel, esența acțiunii dramatice? E limpede că atare esență e exprimată de altceva (în exemplele ce-am mai putea da, ca și în multe altele), de mersul mai interiorizat și mai abstractizat al conflictului, al opoziției de termeni, de forțe, de stări și așa mai departe. Opoziție, foarte concentrată pe ea însăși, care se răsucesce pînă la epuizarea sugestivității, pînă la limita argumentelor, care se manifestă pe tărimul spiritualității; dar, tocmai pentru că se manifestă pe tărimul spiritualității, ea se manifestă mai puțin spectaculos, mai angajat în dinamică interioară și mai puțin extins în dinamică exterioară; și tocmai de aceea au putut fi caracterizate piesele de tipul celor pomenite mai sus, pomenite drept lucrări lipsite de acțiune, deci de interes dramatic, deci de teatralitate.

Totuși termenul nu trebuie absolutizat; odată cîștigat tărimul de referință, care exprimă zonele înalte ale elocvenței în domeniu, superioritatea incontestabilă și originalitatea poziției artistului, nu e neapărată nevoie să fie ignorat termenul care exprimă

întinm mai obiectiv, mai material, ca să zicem așa, al faptelor. Adevărul e că acțiunea — ca noțiune — poate fi înțeleasă și *extensiv* și *intensiv*. Ceea ce ne interesează este să evităm exclusivismul în interpretarea ei, rigiditatea în accepțiunile care i se pot da. Ceea ce propunem este să i se mențină flexibilitatea — pentru a nu cădea în greșeala pe care o sesiza Camil Petrescu, și pe care o recunoaștem și noi de multe ori, în analiza unor opere inedite, originale sau în evaluarea unor contribuții moderne care, nu de puține ori, au fost întâmpinate cu rezerve, în ciuda aportului lor evident înnoitor.

În evaluarea lucrărilor dramatice, nu aspectul extensiv sau intensiv al acțiunii contează, ci altceva. Între *Prometeu* (acțiune intensivă), *Hamlet* (acțiune extensivă — intensivă) și *Hernani* (acțiune extensivă), nu se pot opera distincții ierarhice fundamentale din punctul de vedere al integrării lor în categoria valorilor reale ale dramaturgiei. Există deosebiri de integrare — dar asta e cu totul altceva. Toate sînt opere mari, exprimă virfuri în evoluția genului; ele dezvoltă numai modalități diferite de acțiune dramatică și exprimă astfel adevărul că în particularizarea termenului nu există aspecte preferențiale, nu sînt excluse orientările într-o direcție sau alta. Sigur — „excesul” de intrigă, peripeții și qui-pro-quo-uri e semn de inferioritate” (Adrian Marino — *Dictionar de idei literare*); dar aceasta în măsura în care asemenea excese reduc acțiunea la mișcarea de intrigă, la combinații neprevăzute — senzaționale, picante, șocante. Comedia antică romană a lui Plaut, de pildă, e presărată din belșug cu astfel de combinații; totuși *Amulularia*, *Menehmi*, *Soldatul fanfaron* nu sînt expresii ale inferiorității în domeniu. Fîindcă nu pun preț exclusiv pe combinații. Piesele lui Eugène Scribe, însă, da. Poate că cea mai interesantă exercitare a termenului o găsim la Shakespeare, pe registrul lui vast de sinteză între extensie și zonele cele mai pure ale intensității. Dar la Shakespeare este vorba de o exercitare inegalabilă, practic neatinsă de nici una din producțiile dramatice de dinaintea lui și de după el. Cineva observa că în scrierile lui Shakespeare se întîlesc toate dimensiunile cu putință, ceea ce face ca fiecare spirit, de orice formație și de orice pretenție ar fi, să găsească în opera lui satisfacții de tot felul — combinații de intrigă, tensiune, poezie, filosofie. Poate că acesta să fie idealul — sigur că acesta e idealul — dar cită vreme se dovedește încă practic inegalabil, nu ne rămîne decît să-l numim și să-l fixăm în termenii aceștia teoretici.

Istoria teatrului este plină de oscilații, între extensiv și intensiv; și chiar dacă o modalitate sau alta a fost impusă cîndva cu prioritate, ele nu se anulează, nu se exclud una pe cealaltă, ci trec pe scara termenului ca încercări repetate de a reflecta mai mult, mai bine, mai esențial spiritul vremii, de a

răspunde unei vocații sociale, filozofice, politice a momentului care le-a generat. Tragedia antică este intensivă, acțiunea e unică și complexă în același timp, peripeția și combinațiile sînt restrînse; zonele mari se deschid înspre conflictul de conștiință, lăuntric, strîns, spre adîncimile cele mai copleșitoare. Renașterea reia motivele investigației lăuntrice, dar pe o compensație extensivă, de dinamism al evenimentelor, pe ritmul viu de însușire a fenomenelor. Acțiunea e multiplă, are ramificații de o vastă bogăție, apar planuri diferențiate, se amplifică fondul — pare că universul se arată cu tot dinadinsul și în perspectivă panoramică, și în adîncime. Clasicismul lui Corneille și Racine reia exploatarea intensivă a motivului dramatic, pe zone psihologice de o mare finețe și strălucire poetică, dar o anume rigiditate a întrebuintării termenului de acțiune îi restrînge potențialul de naturalețe, îi dă un aer convențional, de demonstrație premeditată. Iar romantismul apare parcă nu pentru echilibrarea naturalului în primul rînd, ci pentru restabilirea termenului, criteriile propuse de Victor Hugo ridică din nou balanța spre extensie, acțiunea devine spectaculoasă, încadrată de forme stimulative, se practică antiteza ca element-motor al desfășurării, sînt gustate surpriza și senzaționalul. Ajungem la realism — la momentul cel mai diversificat în cadrul aceluiași curent, cel mai bogat și deplin în afirmarea tendințelor sale estetice. Și în cadrul lui distingem etape, faze de înnoire și revoluționare a scrisului. O primă etapă ar fi, după cum distînge John Gassner în *Formă și idee în teatrul modern*, Henrik Ibsen: „Drama modernă s-a născut efectiv în clipa cînd Nora și-a invitat soțul să se așeze și să discute despre căsnicia lor”. În ordinea consacrată a desfășurării acțiunii, se petrece acum o mică revoluționare metodică; „înainte vreme, așa-numita «piesă bine făcută» cuprîndea o expunere în primul act, o situație în al doilea și un deznodămint în al treilea. Acum avem expunerea, situația și discuția” (Bernard Shaw). Discuția devine obiect al acțiunii în dramaturgia lui Bernard Shaw — și pune în joc scîlpirile de floretă ale paradoxului; conversația pare că prezidează acțiunea cu undulații aproape insesizabile în piesele lui Cehov — și pune în evidență subtextul. Ceea ce cîștigă acțiunea, în toate aceste cazuri, este un spor de cunoaștere a omului, de investigație a ideii, a filozofiei sociale a lumii. Mai cîștigă în concentrare și în subtilitate. În fior poetic. Bertolt Brecht tocmai împotriva excesului de fior poetic pare a fi intervenit cu teatrul lui epic. De fapt, la el avem de-a face cu o reevaluare a desfășurării extensive a evenimentelor, pe fondul unei receptări intensive nu atît din partea eroilor, cît din partea spectatorilor, de astă dată. De fapt, o integrare a spectatorului în discuție, pentru că tot ceea ce i se înfățișează, fără delimitări și poziții constituite, sună în permanență a argument de dispută, de replică aplicată și

rațională. Bertolt Brecht — reintegrat evenimentul în suita desfășurării dramatice, și să nu ne mirăm că a făcut-o cu o anume ostentație, pentru că ne aflăm în vremea maturizării cinematografului iar spectatorul de pretutindeni s-a deprins cu o privire panoramică asupra lumii fizice, cu o abundență de imagini din care selectează, reține, exclude. Vocea dramaturgiei se complăce însă și pe registrul intensiv, dar cu modulații ciudate, care răstoarnă parcă și sensul conversației — la Giraudoux, Sartre. Ei aduc în dispută anacronismul, pentru ca Albert Camus, Eugen Ionescu, Max Frisch să vină, în peisajul controversat, cu viziunea absurdului. Antiteatrul se socoate într-un fel și non-acțiune: faptul a și fost teoretizat, de altfel. Dar, în lumina celor spuse până acum, despre ce fel de non-acțiune poate fi vorba? Evident, de aceea de care pomenea cîndva Camil Petrescu și, dacă l-am citat la timp, nu ne mai poate induce acum în eroare o afirmație relativă. Iată, pe firul absurdului existenței, s-a manifestat curînd un teatru al acțiunii—șoc, teatrul cruzimii, al violenței, al acțiunii—esență, la urma urmei, dar esență de o anumită factură, golită de elevație, de spirit ș.a.m.d.

Realismul renaște în societățile eliberate de exploatare; se impune aici un nou umanism, se consolidează baze estetice ferme și, în general, cîștigurile istoriei se adună într-o sinteză nouă care își propune o puternică acțiune spirituală de transfigurare a marilor idealuri ale umanității. Exclusivismul este omis aici, nici o dogmă nu impune o orientare precumpănitoare spre extensiv sau intensiv. Și tocmai posibilitatea asta, libertatea asta de a alege între mai multe modalități, este stimulator și vestitoare de reale izbînziri.

N-am amintit nimic de regulile aristotelice — pentru că le-am presupus știute de oricine și fiindcă istoria le-a denaturat. Ceea ce ar fi totuși de spus, e, că în concepția esteticianului elen, unitatea de timp, de loc și de acțiune înseamnă, mai cu seamă, dezvoltarea unei acțiuni „complete și întregi”, de o anumită finalitate, pe o succesiune logică și bine „ordonată” („frumosul stă în mărime și ordine”). De la Hegel reținem că drumul spre acțiune trece de la evaluarea „stării generale a lumii” la precizarea „situației particulare” în care urmează să se desfășoare întîmplările, iar esteticianul sovietic B. Tomașevski ne ajută să stabilim unele detalii de compoziție. Astfel: acțiunea are la bază *lupta*; modul de desfășurare a luptei: *intriga*; variațiile acțiunii determinate de *intriga*; *peripeziile*. Cea mai simplă construcție dialectică: momentul de incidență — *teza*; punctul culminant — *antiteza*; deznodămîntul — *sinteza*. În Dicționarul de terminologie poetică mai citim: acțiunea e „compusă dintr-o succesiune de *momente* — principale și secundare (...) „se caracterizează printr-o *gradație ascendentă* a acestor momente pînă la un punct numit *punct culminant* și o *gradație descendentă* a acestora spre *deznodă-*

mintul acțiunii” — „momentele trebuie să fie *bine motivate*” ...adică să aibă un scop și un rost, în așa fel încît să nu putem scoate din ele unul, fără să suferim întregul. Cum se întîmplă cu multe adaptări, care nu ajung să exprime opera și pe autorul lor, ci o intervenție artizanală.

G. Paraschivescu

Atitudine

Concentrînd într-o imagine reprezentativă o expresie specifică a vieții, teatrul presupune implicit o atitudine axiologică definită, alăt a creatorului ei, cît și a celui care o receptează. Fiînd sinteză de valori configurate teatral, esența acestei forme a spiritului se fenomenalizează într-un mod de a gîndi al eroilor, în desfășurarea acțiunii, în coliziunea forțelor ce se înfruntă spectacular, în fața unui privitor care contribuie indirect la crearea unei atmosfere. Atitudinea exprimată de operă este un raport între realitatea interioară și cea exterioară creatorului ei și determină la rîndul său o relație cu spectatorul, deci este dublu relațională.

Pe traseul ce pornește de la idealul artistului ajungînd pînă la inserția teatralului în realitate, unde se transformă în fapt de civilizație, intervin numeroși parametri, factori, influențe, astfel încît atitudinea apare determinată, condiționată, modelată de context și de întreg circuitul pe care ea-l parcurge. Avem de-a face aici nu cu simple constatări ci cu o apreciere marcată ideologic, astfel încît, vorbind despre atitudine, în mod implicit se exclud indiferentismul, neutralitatea, pasivitatea și se afirmă interesele, activismul, poziția condiționată socialmente.

Concepția despre lume, viziunea politică sau etică se integrează în spectacolul determinînd ceea ce se numește *angajarea socială* dar ele nu există în artă ca atare, ci transfigurate, remodelate, sugerate printr-o *construcție specifică* de natură estetică. Atunci cînd — referindu-ne la teatru — vorbim despre atitudine, aceasta trebuie înțeleasă atît ca *poziție socială cît și ca ținută spectaculară*, satisfăcînd legile intrinsece ramurii, genului și speciei artistice respective.

Vom urmări cu precădere din perspectivă estetică cum sînt spuse, sugerate, exprimate ideile și sentimentele, considerînd că analiza celor transmise sub raport social este implicată de la sine (limbajul transmite un