

# MARGINALII LA O REÎNTÎLNIRE TÎRZIE CU RACINE

## 1

Ultimele stagioni au pus pe afiș trei lucrări ale clasicului Racine: după *Britannicus* la Iași, *Andromaca* și *Fedra* la București...

Ciudată — și ingrată — carieră a cunoscut Racine la noi! Privită de azi, pornirea a fost tulburătoare prin încumetare. În vraja și ritmurile poeziei lui și-au aflat, în bună măsură, stimulul formativ, cele dintîi zvîcniri ale versului nostru cult. Înainte de a se fi arătat zorii, încă cețos vestitori, ai teatrului. Asachi abia își strunea elevii pentru epocalul lui spectacol din 1816, menit să demonstreze cu timiditate și emoție experimentală, virtuțile conversative ale limbii românești, cînd Costache Stamatî recita lui Pușkin dintr-o tălmăcire moldovenească a *Fedrei*. „Societatea Filarmonică” era departe de a se constitui cînd, încurajat de Smaranda Ghica din Gorjani și, desigur, bucurîndu-se și de concursul lui Aristia (întrecut „după zăveră” în casele Ghiculeștilor ca „înstitutor de copii”), Iancu Văcărescu încerca să joace *Britannicus*, transpus de el în românește și făcut să circule în manuscris, din mină în mină, spre delectarea saloanelor vremii. În același climat al începuturilor, Grigore Alexandrescu, sîrguincios elev al lui Vaillant, „recita cu entuziasm scene întregi din *Andromaca* și *Fedra*”... Apoi însă, cu rare și întimplătoare întreruperi, pînă în zilele noastre, tăcere. Versiunea lui Văcărescu la *Britannicus*, intrată în repertoriul „Societății Filarmonice” (1833), nu are răgazul să fie valorificată scenic. Și, pînă spre sfîrșitul secolului, nici alte — puține și nu prea dăruite — tălmăciri nu vor avea altă soartă. Dacă trecem cu vederea spectacolele de sfîrșit de an, date în franțuzește de elevele pensionului doamnei Vaillant (1863), și spectacolele de turneu în care românii De Max și Marioara Ventura au apărut ca actori ai Comediei Franceze (1905), numele lui Racine nu apare decît răsleț pe afișele Naționalelor noastre (începînd cu 1891 la București și 1902 la Iași), luat fără deosebit interes în seamă, decît din clipa și atunci cînd operele lui se anunțau servite de interpretările prestigioase ale Venturei sau Agatheî Birsescu. La umbra acestora, sau sub acțiunea amintirii jocului lor, s-au putut bucura de succese „de stimă”, Aglae Pruteanu, Angela Luncescu, Sorana Topa, Anny Braeski, Anicuța Cirje, Gina Sandri, Nicolae Bălțățeanu...

Nu este cazul să insistăm asupra cauzelor care, marcând școala teatrului nostru cu pecetea romantic-eroică sau a comucului direct popular, au împins în general inspirația și rigorile tragediei clasice versailleze, nu numai pe planul unei cvasitotale negli-jări în repertorii, dar și al unei desconsiderări principiale. Lupta pentru o artă scenică autentică, robust originală, dezbărată de aluviunile emfazei cabotine, cu care actorul român venea snobind de la teatrul francez periferic sau de la cel decăzut în neo-clasicismul academizant, ar explica de ce, în această luptă, Eminescu (dând toată prețuirea „farsei clasice“ molieresti) tăgăduiește lui Corneille și Racine — pe matca lui Lessing — apanajele clasicității. Lessing și Diderot vor fi însă argumente directe sau aluzive și în scrisul critic de mai târziu al acelora care, furați de valul naturalismului „teatrului liber“, apoi de prelungirea lui boulevardieră, credeau că apără substanța artei teatrale dacă tratează cu rezerve, ca pe un depozit arhival ori ca pe un focar al formelor golite de sens, dramaturgia clasică și, prin ea, datorită ei, „știința de a spune“, „știința de a se mișca“ în teatru.

Abia în deceniile relativ recente, când reacția împotriva naturaletții boulevardiere, așa-zicind spontane, începu să se manifeste pe felurile direcții de înnoire a expresivității, un Camil Petrescu avea să sublinieze, în cadrul regiei sale „interioare“, locul valorii interpretative, al „mijloacelor fizice și sufletești“, al pregătirii profesionale, al inteligenței și culturii (al „intellectualității“) actricești, și să găsească în tragedia clasică izvorul unei școli „cu totul superioare“ pentru teatrul nostru. O școală, în primul rând, a elementelor (pierdute ori degradate, ori, pur și simplu, scăpate din vedere, ori greșit înțelese și practicate, ori, poate chiar, nebănuite): eleganța și distincția prezenței și gestului pe scenă; muzicalul și impecabilul dicției, o anumită calitate a vocii, a științei de a spune versul, corespunzătoare purității cuvintului și muzicalității versului clasic; o armonie între gest și rostire dusă pînă la limita suficientă a emfaticului. Aceste elemente, Camil Petrescu le înregistra printre însușirile mai vădit personale și exemplare ale Marioarei Ventura, interpreta Fedrei. Și, trimițînd la ele și la Comedia Franceză („cel dinții teatru al clasicismului în lume“, „altarul care perpetuează ritualul tragediei“), el trimitea în fond, și nu fără semnificații într-o perioadă de multă și adesea superficială agitație modernizantă, la niște temeuri și rosturi invariante ale teatrului, în afara sau prin ignorarea cărora conceptul modernității însuși apare dezarmat sau diformat.

Clasicitatea — mai ales cea raciniană — a întîrziat, cu toate acestea (și nu numai la noi, dacă aceasta poate fi o consolare), să intre mai adînc și mai frecvent în preocupările creatorilor de teatru. Operă, într-o privință (nu mărunță) inhibitiv, estimația malarmeeană că poetul Fedrei și al *Andromacii* este, ca poet al pasiunilor absolute (și, prin aceasta, tragice), și un poet al expresiei ultime, purificate de culorile contingente, diurne, carnale. Ceea ce Valéry socotea, definind poezia pură ca fiind o „limită la care se poate tinde“ (în procesul poetic de eludare progresivă a elementelor prozaice, adică a elementelor exprimabile fără „concursul necesar al cîntului“) și ca o aspirație a cărei realizare este „aproape peste puțină de înlînit într-un poem mai lung de un vers“, a fost extins, pornindu-se de la faimosul stih „la fille de Minos et de Pasiphaë“, pe toată întinderea inspirației raciniene. Era dovada unei maxime prețuiri, de natură să ofere însă artistului de teatru îndreptățirea minimei sale apropieri creatoare de textele dramatice ale poetului. De aici pînă la îndoiala cu privire la teatralitatea acestor texte nu era decît un pas. Cu atît mai mult cu cît teatralul, indiferent de convingeri și direcții, se păstra — opus lui Racine — în sfera conținuturilor evenimentiale, a coliziilor, dacă nu totdeauna și neapărat anecdotice, în orice caz strîns legate de efemeridele și surprizele (chiar zguduitoare) ale istoriei, așadar în zonele unei umanități ce-și căuta perspectivele mai mult în jocul încîlcit (cu cît mai încîlcit, cu atîta mai teatral colorat) al *aspectelor* de viață, și care se complăcea să se descifreze prin sondarea straturilor conștiințelor și urmărirea reacțiilor lor, dar punînd preț și interes mai mult pe mărturisirea și diversitatea lor comportamentală, decît pe temeurile iscării lor ca atare. Particularul (generalizabil uneori), localul (culoarea locală!), psihologicul, atmosfera, gestul mimetic, în înțelesul lui imediat, dominau teatrul și după stingerea aparentă a școlii lui Antoine. Nu numai în supraviețuirile ei mai vădite sau mai puțin vădite, dar și în școlile și inițiativele ce o contestau structural. Și fenomenul nu s-a scătuit; el este observabil și în creația teatrală de astăzi, atît de variat — pînă la insolit — ostilă delectației strict imitative. Semn că această delectație e mult mai veche decît se crede și că estetica teatrului de ilustrație, a teatrului ce se îndestulează cu aparențele, se justifică — dacă nu altcum — cutumiar. Ceea ce nu e deloc puțin.

Propunerile aleclasicității (raciniene) nu se îndepărtează, la o privire fugărită, de normele cutumiarie ale teatrului; cel puțin pe planul instrumental, nu. Ele apelează însă, prin năzuința de a înzestra aparențele cu o transparență spre străfundurile esențelor și cu o reverberație spre înaltul și necuprinderea principiilor existențiale, la o estetică deosebită în resorturile ei intime, în care instrumentația teatrală este chemată să deschidă porțile inefabilului, să răsunе în el și să-l pună neîmijlocit în lucrare. Deoarece acest teatru cercetează pe om și condiția măsurii lui relative și mărginite în raport cu condiția lui cosmică. El trezește, așadar, conștiința omului, tulburată de nedumeririle și derutele vieții și istoriei lui mărunte, uimind-o (și împăcînd-o) cu coplesitoarea, infinita vastitate a unui univers imperturbabil al ordinii și echilibrului, a unui univers care-l stăpînește, dar îl și încorporează (îl conține, dar îl și determină). Acest univers, departe de a anula personalitatea omului, ba chiar stîrnind-o, îi pune omului în față, deasupra tuturor neliniștilor și problemelor lui diurne, mișcate în tornele cele mai agitat pasionale, o finală dimensiune a calcului: calmul demnității, al demnității necesarei lui realizării sau extincții în legile ordinii și echilibrului necesar.

Avem, prin urmare, de-a face, în acest teatru, mai degrabă cu un sistem global al lumii decît cu o viziune particulară a ei; în care însă elementele aprig contradictorii care îl structurează — relațiile omului cu sine însuși, cu societatea, cu determinările și predeterminările lui — tind să acționeze cu o neabătută forță spectaculară, cu forța și eficiența străvechilor spectacole ritualistice menite să repună pe om la *locul lui*, „jucate” pentru a-l purifica de propria lui descalificare și desacralizare, pentru a se armoniza libertatea lui de opțiune și de acțiune cu răspunderile decurgînd din dependența naturii lui. Teatru, așadar, al unei duble, contradictorii atitudini: de-o parte, îndrîjirea împotriva stărilor de alienare (care-l imobilizează pe om în veleitățile lui și-l micșorează în propriii lui ochi); de altă parte, starea de umilitate, căptușită cu sentimentul ticăloșirii și al unei culpabilități funciare (care marchează conștiința limitelor lui, dar și satisfacția aspirativă a comuniunii lui posibile cu sursele și semnificațiile finale și dominante ale existenței).

Firește (nu e nevoie să subliniem date cunoscute), recunoaștem în această imagine și proiecție a umanului racinian, măsura în care teatrul fostului pensionar (transfug) la Port-Royal, fecundat de spiritul austerilor adepți ai călugărului Jansenius, se regăsește deopotrivă, în esența trimeritelor lui, și în tragedia, încă mustind de materia și funcțiile obîrșurilor rituale, a anticior. Acest teatru nu este totuși un simplu depozit de mituri și arhetipuri, sau de construcții și obsesii cu semnificații irațional transcendent. Miturile și forțele divine invocate (ba adesea puse să „coloreze” actual fețele și să dea greutate și îndreptățire atitudinilor și demersurilor eroilor) erau transgresate, în problematica ontologică a vremii, ca un instrumentar analogic, orizontului, dialecticii și controverselor cristice, ardent nostalgice față cu ideea de grație. Lectura contemporană a lui Racine abia dacă mai reține însă, altfel decît pe planul istoriei literare (și filozofice), aceste sensuri inițiale, ca strict delimitate sistemului său dreptcredincios. Ea le receptează, în schimb, ca în măsură să lumineze și să calmeze zonele poate ale celor mai dureros încălțate întrebări (tocmai pentru că se interzic soluțiilor și subterfugiilor teologale) pe care omul și le pune despre sine-însuși, despre destinația și destinul său. Și mi se pare de o semnificație nu doar deconectantă faptul că Racine, această „patrie spirituală” a francezilor, cunoaște în ultimul timp, deși n-a încetat niciodată pentru ei să fie viu, o adevărată resurrecție, că răspunsul clasicilor (și al lui, mai cu seamă) e căutat în numele și cu exigențele modernității, pentru ponderea, limpiditatea și zarea catharsică pe care le oferă unei lumi sfîșiate de propria ei „conștiință nefericită” și obosită de a-și mai conferi atributul dezechilibrului și absurdului.

Se descoperă, în fond, modernitatea lui Racine, prin modernitatea de început a lui Racine. A cărui privire s-a aplecat asupra omului cu o sensibilitate îndurerată față de resorturile și vinovățiile tragice din el, într-o vreme, stăpînită de „pompa” moravurilor și tipurilor ludovicene, de intrigi și pasiuni de palat, cenzurate de codul unei etici la fel de pompos și artificial bazate pe gestul așăfat eroic, pe armonizarea conformistă a asperităților, pe un ipocrit joc nimicitor al politețelor, pe o rațiune mediatoare oprită criticii. Scena epocii era ocupată de „l'honnête homme” (nu de cel pascalian, ci de cel socialmente practicant) — o mască a compromisiului întru cumințenie și satisfacție, masca unui echilibru, forțat și formal, de criză spirituală.

A căuta în această lume a aparențelor dominatoare străfundurile omului, a cerceta și dezvălui esențele, era în același timp un act de tulburătoare revelații și un act de scandaloasă temeritate. E ceea ce întreprinde însă Racine. El coboară în psihologic, în sferele stărilor sufletești și studiază de acolo pe om — dincoace de orice distincție de

strai sau rang sau comportament lumesc — în întotdeauna. El neglijează deliberat, ca pe niște obstacole, ca pe niște intruziuni înșelătoare ale vremelniciului, fenomenalitatea ambianțelor și a circumstanțialului. Interesul i se centralizează pe ipostazele posibile ale pasiunilor, pe „culoarea locală lăuntrică”, pe motorul care stârnește pasiunile, pe mobilurile care le întrețin, pe fluctuațiile, pe latențele și pe valorile lor existențiale. Substanța dramaturgiei lui este, sub acest raport, prin excelență realistă. Mai puțin ca oglindă tipologică, mai mult ca modalitate de întrupare chintesențiată a conștiințelor, a contradicțiilor care le definesc și le macină. Andromaca, Hermiona, Agripina, Fedra (ca să privim cu titlu de exemplu câteva din eroinele sale) apar, ca tipuri (sau caractere), epurate de orice element ornant, de natură să le singularizeze altfel decât prin alcătuirea și pulsația lor intimă, în împrejurările-limită în care ni se înfățișează și se mișcă sprsanctiunea și dezlegarea tragică. Similar, pe planul acțiunii, dramaturgia lui Racine nu e o dramaturgie de fabulație, de intrigă. Strutura ei este, ca să zicem așa, ecuațională — frustrată cu bună-știință de facticitatea parazitată a incidentelor care mai mult încarcă decât îmbogățesc o lume — după cum este dezlegată și de surprizele extraordinarului ale miraculosului (atit de „normal” în climatul mitologic în care își plasează acțiunea, și atit de frecvent în teatrul și gustul vremii, deprins cu intervențiile providențiale, venite [sau aduse] „ex machina” să taie nodurile gordiene. Monstrul marin trimis de Neptun să-l răpună pe Hypolit este o excepție minoră, mai mult de ordinul zvonului hiperbolizat decât o realitate efectivă a împrejurării). Racine este dramaturgul unei situații intenabile în care, la un moment dat (crucial), o conștiință (sau mai multe) se simte încurcată (fără ieșire) în țesătura relațiilor (în sistemul existențial) care o încorporează, de care depinde lar acțiunea acestei conștiințe e una cu acțiunea sistemului: un gest personal înfriurește și mișcă întreg sistemul, după cum, nu o mutație, dar un simplu tremur în sistem nu poate rămâne fără consecințe în elementele lui componente. Teatrul de prim-planuri (în raport cu conul de lumină făcut să cadă asupra unei sau altei „necunoscute” a ecuației), teatrul lui Racine este un teatru, în substanța lui, orchestral, un teatru al conexiunilor, care se cer cu claritate observate, cu ușurință și eficiență minuite. Cu atit mai mult cu cît caracterul situațiilor este în el de ordinul tensiunilor înalte și se manifestă, ca atare, în violență maximă.

Este, desigur, în acest teatru ceva din izolarea și simplificarea de laborator, din observarea „sub sticlă” a vieții, a problemelor și protagoniștilor ei. Dar arta nu e o surprindere și cuprindere barocă a realității, ci, prin înseși normele eficienței sale, una selectivă, simplificatoare. Iar Racine, format la școala anticilor, vede în exemplul anticilor o datorie de conștiință artistică și preia de la Homer și Euripide, de la Horațiu, Terențiu și Plaut, necesitatea și frumusețea simplității, nu doar de dragul frumosului, ci (mai ales în tragedie) din preocuparea pentru veridicitate, pentru forța veridicității în simplitate, de a plăcea și de a mișca (fără distorsiuni) sensibilitatea lectorului sau spectatorului. Prefetele la *Bérénice* și *Britannicus*, cu vădit substrat polemic la adresa formulei consacrate de Corneille, bătrînul său contemporan și rival, atit de strîns legat de gustul „pompei” versailleze, sînt în această privință edificatoare: nu invenția evenimentelor, așadar, nu imaginea de suprafață a vieții, ci gilgüirea ei lăuntrică are preț („orice invenție consistă în a face ceva din nimic”); nu meandrele unei acțiuni, ci tensiunea ei, urmărirea ei susținută îi dau semnificații; nu singele și moartea dau măsura unei tragedii, ci măreția acțiunii dimensionează corespunzător pe eroi și stârnește corespunzător pasiunile; nu tragedia ca atare e făcută să placă, ci „tristețea ei maiestuoasă”.

Cu precădere, această „tristețe maiestuoasă”, chemată să învăluie o construcție tragică, definește, și în implicațiile ei expresive, nouitatea poeziei (și teatrului) lui Racine. E vorba aici, desigur, de limbajul acestei poezii, asupra căreia au stăruit, și la care continuă să stăruie cu neistovită uimire, atîția exegeți și poeți, iar în ultima vreme cercetătorii tehnicii ei. Dar nu e vorba de limbajul poeziei în sine, ci de chipul în care sunetul aparte al tragediei raciniene mărturisește substanța și structura ei, precum sunetul unui pahar de bacara te poartă în lumea de adînci, de riscante, dar și evanescente mistere ale fragilității. E vorba de acea „asprime voalată”, de freamătul tandru care străbate violența, de căldura care impregnează difuz precizia, de vama catifelată care reține precipitarea dezlănțuită a cuvîntului patetic; e vorba de forțele antinomice care se zbat în chiar miezul cuvîntului. E vorba de chipul în care conștiința umană se lasă transmisă aici, ambiguă și sfîșiată, diversă și destrămată, precum firea. Dar și de felul cum, transmițîndu-se, ea se refuză și pantei care coboară înspre poluarea naturalistă, și ispitelor care înalță disimulador spre retorismul emfazei goale, și cum, în schimb, cu paza veracității fenomenice, se „simplifică” și se purifică în elevație și-și află, într-o „savantă noblețe”, o melod e unitară, acordată și orchestrată pe distincție, o geometrie poliedrică a fetelor „maiestuoasei tristeți”...

Este, desigur, vorba de și mai mult decât de toate aceste virtuți eufonice ale indefectibilei corespondențe formale dintre expresia stilistică și fermentul tragicului ce o generează. (Nu e indiscutabilă afirmația copleșită de admirație a lui De Sanctis: „Racine non si traduce!“...) E vorba, dincolo de, sau, mai bine, în toate acestea, de rezonanțele nemijlocit ontologice pe care cuvântul și țesătura de cuvinte raciniene le conțin și le comunică. Și, din acest unghi de vedere, e vorba de propunerea unei nebanuit de noi, de actual revelatoare lecții pe care Racine ne-o face peste secole.

După îndelunga tăcere care i-a învăluit numele, Racine reapare la noi, când verbul poetic românesc își stăpânește din plin, pînă la subtilitate, articulațiile. Din nou însă, el animă — pe alt plan: al angajării în existență — orizontul cuvîntului. E o închidere de ciclu? Poate e deschiderea altuia. Început în esul filozofic lingvistic (Toma Pavel), pornit, sperăm, să se continue intens în cultura teatrală. Nu știm dacă e cazul să plasăm pe spirala șerpuiind dinspre acest nou ciclu recenta punere pe afiș a lui Racine. E cazul, oricum, să ne bucurăm de reîntîlnirea tîrzie cu el, pentru o apropiere cu consecințe spirituale (și artistice) mai puțin vitregite de neînțelegere ori de amnezie. „Lipsa de tradiție“ poate fi, în cazul de față, mai degrabă un privilegiu decât un ponos. Cum l-am putea, așadar, întîmpina pe Racine, liberați de balastul „fondurilor apercptive“, neintimidați de fixații ale memoriei? *Fedra* bucureșteană (Teatrul „C. I. Nottara“) poate stîrni încercarea unui răspuns.

Florin Tornea



Teatrul „C. I. Nottara“

„ F E D R A “

de Jean Racine

Regia și scenografia :

Mireea Marosin

Gilda Marinescu (Fedra) și  
Emil Hossu (Hipolit)

Fotografia