

DIMENSIUNEA REZONABILĂ A VALORII

■ LEONIDA
TEODORESCU

Valoarea literară și-a aflat pînă la urmă un termen literar care s-o notifice. Termenul este *capodopera* și, ca orice termen, ține de paralimbaj. Ceea ce este firesc, dacă plecăm de la ideea evidentă că orice lucrare literară este o ficțiune. Prin capodoperă s-au înțeles lucruri dintre cele mai diferite. Uneori, prin capodoperă s-au înțeles lucrări uitate după o generație sau două, alteori, prin capodopere s-au înțeles lucrări descoperite după un șir lung de generații. Capodopera, însă, dacă e să discutăm serios, nu reprezintă doar un lucru care rezistă la uitare; sînt multe lucrări care rezistă la uitare și care nu sînt nici pe departe capodopere. Capodopera este în primul rînd un sistem de referință estetică, un punct de plecare (prin afirmare sau, adesea, prin negare), o modalitate (cel puțin cîteodată) de revoluționare, nu atît a procedurilor literare, cît a modului de a gîndi literatura.

Dar capodopera, chiar și în această ultimă ipostază, poate mai ales în această ultimă ipostază, are o formidabilă forță de seducție în planul tehnicii literare. La urma urmei, totul e să descoperi silogismul, ca să poți crea o iluzie a forței originare. Capodopera, însă, spre deosebire de categoriile logicii, nu reprezintă doar niște scheme, ci și niște surse. Capodopera reprezintă adesea o intuiție care consacră stări de fapte, structuri, modalități, care ascund în ele niște posibilități reductibile la o singură lucrare sau la un singur șir de lucrări. Și, după un timp, posibilitățile teoretice (abstracte) implicate în structura capodoperei sînt propulsate premeditat pe niște orbite neașteptate ale evoluției literare.

Nu vom insista prea mult asupra sensurilor conceptului de capodoperă, și eu atît mai puțin ne vom referi la relativitatea conceptului de valoare. Conceptele, și mai ales cele estetice, își schimbă conținutul de-a lungul timpului; astăzi vorbim altfel despre capodoperă decît se vorbea, să zicem, prin secolul al XIX-lea, cînd termenul căpătase o

circulație nu întotdeauna acoperită, ceva ce începuse să semene a inflație. Există mai multe explicații. Ne vom rezuma la una singură. După criza valorică din secolul al XVIII-lea începuse (în mai toate literaturile europene) o explozie valorică, și secolul al XIX-lea a fost (pe plan literar) un secol conștient de propria sa valoare și strălucire. La aceasta a contribuit, fără doar și poate, și internaționalizarea fenomenului literar, datorată mai ales perfecționării mijloacelor de informație. Clasicismul a avut nevoie de două secole ca să cuprindă întreaga Europă; pentru aceeași operație, simbolismului i-au fost necesare doar două decenii. Dacă pentru romantism a fost nevoie de pătrunderea ideilor estetice germane prin filiera franceză, realismul a însemnat (cel puțin sub aspectul *timpului literar*) o evoluție concomitentă în majoritatea țărilor europene. O carte de senzație, apărută într-una din marile literaturi europene ale vremii, devenea aproape imediat un subiect de discuții în mai toate saloanele literare, deci în centrele opiniei publice literare. A fost un fenomen nou, chiar senzațional, care conferea imediat valorii literare girul universalității. Ceea ce a obținut Shakespeare la aproape două secole după moartea sa, Byron a obținut încă în vremea tinereții. O lucrare literară bine primită la Paris sau o lucrare muzicală bine primită la Londra devenea aproape automat clasică.



Secolul al XIX-lea, ca secol literar, n-a avut nici un fel de complexe. Clasicismul, mai ales poate cel francez, nu s-a eliberat

modulă de complexul antichității. Până și unii dintre teoreticienii romantismului, combătând estetica clasicismului, nu s-au limitat doar la demonstrarea inadecvării acestor principii, ci au apelat tot la antichitate. Berchet, de pildă, combătând teoria celor trei unități, se referă cu precădere la unitatea locului și a timpului, pe care le consideră drept niște invenții artificiale ale clasicistilor (lipsite de o reală bază antică), spre deosebire de unitatea acțiunii, pe care o găsește firească, printre altele, și pentru faptul că este teoretizată de Aristotel. Dar literatura propriu-zisă a secolului al XIX-lea n-a suferit de nici un fel de complexe. În orice caz, nu secolul al XVIII-lea era cel care putea să-i creeze complexe, și cu atât mai puțin secolul al XVII-lea, compromis, pentru multă vreme, de epigonii întîrziți. Astfel, secolul al XIX-lea a fost conștient de măreția lui literară. De aici și o anume, excesivă, ușurință în vehicularea termenului de capodoperă, ușurință pe care n-o mai întîlnim în secolul XX. Secolul nostru este, evident, mai informat decît secolul trecut; sîntem chiar, după cum zic specialiștii, într-o eră a exploziei informaționale, care depășește posibilitățile noastre de receptare, internaționalizarea fenomenului literar este aproape imediată, dar toate aceste lucruri nu fac decît (pe plan literar, repet) să intensifice un proces foarte bine cunoscut în secolul trecut, descoperit în secolul trecut și consacrat în secolul trecut.

Secolul nostru suferă însă de un complex, complexul secolului al XIX-lea. Există o carte, a lui Steiner, care se numește „Tolstoi sau Dostoievski“, și în care se pune în discuție sursa evoluției literaturii secolului XX. Care este numele acestei surse: Tolstoi sau Dostoievski? Este o carte cum nu se poate mai semnificativă sub aspectul acestui complex literar, pe care sîntem incapabili să-l depășim. Și, din această cauză (poate, nu prima; sigur, nu singura), frecvența utilizării termenului de capodoperă a scăzut. Nu este numai un efect al lucidității noastre; este și un efect al scepticismului nostru față de propriile noastre valori. Nu cred că există astăzi un scriitor realmente serios care să scrie ceea ce a scris Tolstoi în jurnalul său înainte și după scrierea romanului *Război și pace*: vreau să scriu o carte mai bună decît *Iliada* — am scris o carte mai bună decît *Iliada*.

Așadar, ne vom rezuma la o acceptare curentă (lipsită de virtuțile subtile ale lui Dragomirescu) a termenului de capodoperă, și nu atât la o accepție teoretică, dar mai ales la o accepție practică, rudimentară poate, de tipul: *Hamlet* este o capodoperă. *Crimă și pedeapsă* este o capodoperă. Procedul poate să pară cam empiric și lipsit de o serioasă justificare științifică. În primul rînd, însă, nu este vorba doar de o rezistență la timp, ci și de un procent foarte ridicat de coincidențe de opinii, realizat pe o mare durată de timp. În fine, este vorba și de o influență (de un tip sau altul) reală, fie că este vorba

de o influență deliberat pozitivă (reutilizarea procedeelelor și a motivelor), fie că este vorba de o influență deliberat negativă (respingerea demonstrativă a procedeelelor și a motivelor), fie că este vorba pur și simplu de o obsesie, constituită, cum se constituie toate obsesiile literare, într-un sistem de referință. Deci, nu ne interesează atît sfera foarte largă a relativizării conceptului de capodoperă, cît sfera mult mai îngustă a absolutizării lui. Deci, nu ne vom referi atît la procentul de dubiu, cît la procentul de certitudine.

Ceea ce caracterizează capodopera literară este (iertată fie-mi tautologia) valoarea literară. Spun valoarea literară, și nu estetică, nu pentru că așa vrea să mă avert în considerații speculative, ci ca să nu se creeze nici un fel de confuzii. Sub aspect dinamic, capodopera poate fi privită, cel puțin, sub trei unghiuri de vedere:

1. Capodopera ca un mijloc de dezvoltare a valorii ca substanță;

2. capodopera ca un mijloc de creare a valorii;

3. capodopera ca un produs necesar al geniului uman, un soi de antiinertie.

Oricum am privi capodopera, vom realiza un raport general-particular. Generalul, în cazul acesta, va fi valoarea, iar particularul, capodopera. Care ar fi, în cazul acesta, sensul de particular al capodoperei?

Valoarea (literară) este un produs al geniului uman. Sub acest raport, valoarea este infinită, după cum infinit este geniul uman. Adică, va exista întotdeauna posibilitatea (și adesea realitatea) creării valorii. Valoarea fiind infinită, nu poate fi receptată ca atare (ca un fenomen infinit) de un individ. Individul nu este capabil să recepteze infinitul valorii. Ca valoarea să poată fi receptată de un individ (sau de un milion de indivizi, este același lucru), este nevoie ca ea să capete niște dimensiuni rezonabile, adică niște dimensiuni receptabile de către individ. Din acest punct de vedere, capodopera este o dimensiune rezonabilă a valorii. Procesul infinit se va concretiza într-un lucru finit. Dinamica unui proces va fi surprinsă într-o stare de lucruri, cu toate consecințele care decurg de aici.

O primă consecință va fi aceea a perpetuării sursei. După cum am spus, *tragedia* (în sensul antic al termenului) a fost prima care a nominalizat sursa valorii și, prin asta, a consacrat-o. Dar tragedia a fost și primul caz cînd valoarea a creat un reflex tehnic: genul, în cazul de față. Valoarea, deci, creează niște modalități tehnice. Modalitățile tehnice în sine nu reprezintă valoarea, dar valoarea nu poate exista în afara modalităților tehnice. Din acest punct de vedere, capodopera are o dublă caracteristică: este valoare (și prin asta perpetuează o anume sursă, cea a dramei), dar este, în același timp, și o modalitate tehnică, mai exact, un model tehnic. În decursul secolelor, tot mai multe și mai surprinzătoare trăsături ale capodoperei au devenit niște probleme de teh-

nică literară. Prin aceasta n-a crescut frecvența capodoperelor, dar atitudinea față de literatură a devenit mai lucidă și, poate, mai sceptică.

Unul din ultimele mari cazuri de naivitate și diletantism a fost cel al melodramei. Este vorba, bineînțeles, de melodramă ca gen. Crezind cu mult entuziasm că faptul divers este, în sine, un fapt estetic, autorii melodramei s-au apucat virtos să scrie piese despre întâlniri dintre mame aflate în suferință și propriii lor copii părăsiți. S-au stors multe lacrimi, dar efectul axiologic a fost nul. Pen-

tru că s-a făcut o mică confuzie: identificarea faptului divers cu actul estetic. Și așa, încet-încet, s-au scris și piese la care s-a ris copios despre mame suferinde și propriii lor copii părăsiți. Este un caz eras de neînțelegere a uneia dintre trăsăturile capodoperei: substanța de dramă. Falsa logică a melodramei a fost aproximativ aceasta: drama? deci, se plînge? atunci să plîngem, și vom fi mari. Și rezultatul a fost că, pînă la urmă, s-a ris.

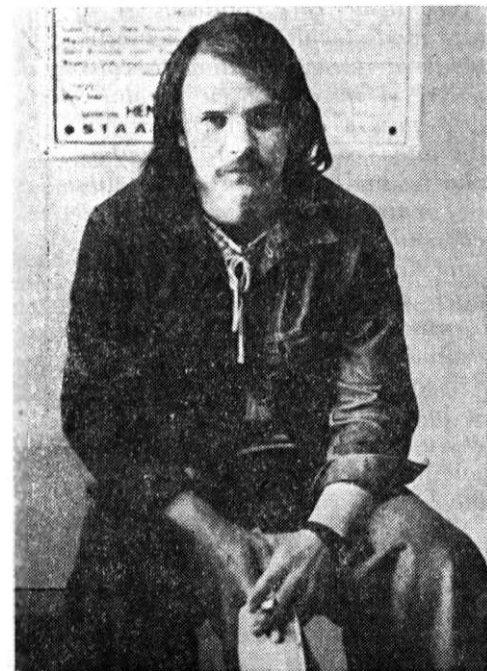
Capodopera ca *model tehnic* a rămas însă în continuare o *sursă tehnică* a evoluției.

PREMIUL DE SCENOGRAFIE AL UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI PE ANUL 1974

HELMUT STÜRMER

pentru decorurile la piesa
„Hamlet“ (Teatrul „Nottara“)
și la filmele „Dincolo de
nisipuri“ și „Duhul aurului“

Născut în 1942. Absolvent al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu“ în 1967.



Debut: scenografia spectacolului Îngrijitorul de Harold Pinter, pe scena Teatrului Mic. Repartizat la Sibiu, realizează aici scenografia a 24 de montări, printre care: Doamna nevăzută de Calderon, Patimi de Paul Everac, Croitorii cei mari din Valahia de Al. T. Popescu, Nu sint Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu, Cu ochii legați de Feydeau, Ploșnița de Maiakovski, Zamolxe de Blaga, Fizicienii de Dürrenmatt, Procesul Horia de Al. Voitin, Acești îngeri triști de D. R. Popescu, Furtuna de Shakespeare, Procuroorul de Djagarov, Chițimia de Ion Băieșu, Omul cel bun din Siciuan de Brecht etc. Concomitent, colaborează cu numeroase alte teatre, realizîndu-și decorurile în modalități deosebite și în colaborare cu personalități regizorale diverse. Cîntăm, dintr-o lungă fișă de creație: Neînțelegerea de Camus (Arad); Trei surori de Cehov și Puterea și Adevărul de Titus Popovici (Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca); Transplantarea inimii necunoscute de Al. Mirodan și Cei doi tineri din Verona de Shakespeare (Reșița); Vrăjitoarele din Salem de Arthur Miller și Curtea miracolelor de Cambellinis (Brașov). Invitat la Teatrul Municipal din Köln (RFG), realizează decorurile pentru Și lumina luminează în întuneric de Tolstoi.

După „punerea în spațiu“ pentru Hamlet, Helmut Stürmer e din ce în ce mai aproape de centrul atenției opiniei publice teatrale; realizează, la Teatrul „Bulandra“, decorul pentru Chițimia de Ion Băieșu (intr-o concepție complet diferită de cea sibiană), și devine „membru plin“ al acestei echipe, onorîndu-și integrarea prin viziunea plastică a Azilului de noapte.

Ca scenograf, Helmut Stürmer semnează filmele „Nunta de piatră“ (în colaborare); „Dincolo de nisipuri“, „Duhul aurului“.

Are „la activ“ două expoziții personale de pictură, precum și participări la diferite expoziții de scenografie.