Tradițiile teatrului indian

Pentru a înțelege și aprecia pe deplin teatrul indian, de o atît de îndelungată tradiție (între Kalidasa și Rabindranath Tagore se întind 15 veacuri!) și a cărui renaștere, de o extraordinară amploare, reține azi atenția tuturor teatrologilor, este absolut indispensabilă cunoașterea principiilor sale estetice, adesea opuse fundamental concepțiilor dramatice occidentale. Aceste principii le schițează într-un recent eseu (*The aesthetics of the ancient indian drama*, în revista „World Theatre", vol V, 2, 1956) directorul secției de sanscrită a Universității din Madras, prof. V. Raghavan.

Înainte de a expune pe scurt aceste principii, să amintim cîteva date și să subliniem în primul rînd vechimea teatrului indian, născut din „misterele" zeilor Krishna și Shiva. Recent, s-au descoperit în grota Sitabanga (India centrală) urmele celui mai vechi teatru indian cunoscut, datînd din sec. I î. e. n. Pentru a menține vie amintirea eroilor marilor epopei, se dezvoltă din cele mai vechi timpuri o bogată dramaturgie populară, spectacolele fiind legate de anumite serbări sezoniere și avînd loc în aer liber. Din sec. II al e. n. s-au păstrat trei drame scrise pe foi de palmier, iar din sec. IV, alte 13, în sanscrită.

Din sec. II sau III datează însă importanta operă a lui Bharata, tratatul său despre arta teatrului, o codificare riguroasă a condițiilor genului, așa cum o pretindeau culturile prinților. Indicațiile numeroase pe care le găsim aici sînt cu atît mai prețioase cu cît arată vechimea unor norme de creație ce s-au păstrat timp de multe secole (cum ar fi, de pildă, importanța de prim plan acordată elementelor liric, muzical și coregrafic). Specificațiile, ciudat de dogmatice (există zece specii de reprezentări scenice superioare, cinci situații morale, cinci etape și cinci puncte culminante ale acțiunii; eroina are 20 de grații naturale, putîndu-se afla în opt situații față de erou etc.), fac ca acest teatru de curte să pară un adevărat joc de marionete vii. De altfel, azi, s-au mai păstrat urmele acestui teatru aristocrat doar în unele genuri de spectacole, în Iava, Bali și Cambodgia. Totusi, pînă în zilele noastre se respectă tradiționalele norme de creație dramatică, consemnate de Bharata. Le-au respectat, în secolele IV-V, cei mai mari dramaturgi: Kalidasa, în cele trei piese ale sale și în special în capodopera sa, care-l entuziasmase atîta pe Goethe, *Shakuntala*; Shudraka, autorul acelui inteligent și spiritual amestec de melodramă și fantezie: *Căruța de argilă (Vasantasena)*, piesa indiană cea mai interesantă și mai tipic construită; sau, în fine, Bhavabhuti, un fel de Shakespeare indian, amatorul contrastelor și dramaturgul emoțiilor violente pînă la teroare.

Dar literatura sanscrită se încheie prin anul 1200, din cauza invaziilor străine, și totodată și teatrul de curte. De la această dată nu se mai poate vorbi de o literatură indiană, ci de o serie de literaturi în vreo 17 limbi vorbite în India. Dintre aceste literaturi cea bengaleză este ilustrată de numele lui Rabindranath Tagore (1864—1941), a cărui dramaturgie este prezentată în revista sus-amintită, în succintul articol al prof. Amar Mukerji, specialist în teatrul lui Tagore. Perioada acestui mare scriitor este perioada cînd începe o masivă mișcare de regenerare dramatică pe baza principiilor fundamentale tradiționale, la care se adaugă un element nou: tendința spre realism, spre descrierea vieții poporului și abordarea directă a problemelor sale de viață. În acest sens, la festivalul național din 1954 de la Bombay (oraș ce are și un teatru în aer liber de 7000 de locuri) la care au fost prezentate peste 700 de piese de

https://biblioteca-digitala.ro www.cimec.ro

către teatre ce au jucat în 14 limbi din cele vorbite în India, s-a remarcat teatrul în limba *marathi* (cf. G. S. Khosla, *A brief survey of the national drama festival*, și V. Y. Gadgil și V. Mane, *The story of the marathi stage*, ibidem), care a luat primul premiu de spectacol tradițional și care, în India, a fost printre teatrele ce au deschis pentru întîia dată femeii accesul pe scenă — și asta abia prin 1930!

Vorbind despre această renaștere, președintele Centrului Indian de Teatru (ce grupează peste 200 de asociații dramatice din toată India) precizează că mișcarea caută să favorizeze larg tradițiile și stilurile locale. „Teatrul este o sinteză. Toate artele se integrează aci, de la literatură la arhitectură, de la dans la muzică, și din această sinteză își trage el un dinamism excepțional" (Kamaladevi Chattopadhyay, *Future of the indian theatre*, ibidem). Ceea ce nu înseamnă însă cîtuși de puțin că reluarea firului tradiției ar implica dispariția de pe afișe a dramaturgiei occidentale. Numai la New-Delhi există 5—6 companii teatrale care joacă în special piese europene, și în repertoriul lor găsim numele lui Sofocle sau Jean Anouilh, Molière sau Garcia Lorca, Ibsen sau Priestley, Tolstoi sau Sartre, Gogol sau Shaw, Cehov sau Strindberg (*European plays of the Indian Stage*, ibidem). Un strălucit interpret al lui Shakespeare, de pildă, este Prithvi Raj, care-și are compania sa de teatru, unde joacă împreună cu fiul său, Raj Kapur.

*

Dar nici cititorul, nici spectatorul străin nu vor putea înțelege sensul noii mișcări dramatice și nu vor putea pătrunde esența valorilor dramaturgiei indiene, fără a-i cunoaște tradiționalele norme de creație, exunde joacă împreună cu fiul său, Raj puse pe scurt în eseul sus-menționat.

Vedanta, unul din principalele șase sisteme filozofice hinduse, concepe creația lumii ca un „joc" al Demiurgului, iar viața — ca o misterioasă dramă. De asemenea factorul creator, Supremul Artist, este văzut de imaginația vechilor inzi și într-o altă ipostază, ca Dansatorul Suprem, al cărui dans cosmic ritmează nașterea și moartea lumilor, ritmează însuși mersul vieții.

Analogia dintre acest „joc", care e lumea și viața, jocul Supremului Artist, și teatru se va impune ca o obsesie permanentă dramaturgului indian de-a lungul veacurilor. Aceeași analogie ne permite să înțelegem mai bine problema răului și

Fata cu oglindă — Figură de la Bhuvanesvar, sec. X

a suferinței — într-o piesă tristețea fiind un ingredient tot atît de indispensabil ca și bucuria, pe amîndouă spectatorul savurîndu-le cu aceeași seninătate, întrucît viața i se arată a fi simplu „joc al Supremului Artist". Și, întrucît acesta este conceput ca sursa adevărului, binelui și frumosului, preocuparea artistică (fie în calitate de creator, fie de spectator) înseamnă practicarea unei adevărate metode de concentrare, de contemplare și de uniune cu esența divină. Din această contemplație artistică țîșnesc inefabila bucurie, pacea, echilibrul interior, beatitudinea spirituală. Ocupațiile zilnice, grijile și necazurile îl asaltează pe om din toate părțile, întunecîndu-i luminile interioare — pe care arta i le reaprinde. După estetica indiană, țelul teatrului, ca și al altor arte, este de a ajuta omul să-și cucerească liniștea spirituală.

În consecință, mai mult decît realizarea unui studiu de caracter, dramaturgul indian își propune sugerarea unei emoții calme, a unei beatitudini pe care ți-o dă înțelegerea adîncă a lucrurilor. Oricare ar fi sentimentul particular ce animă o piesă sau un personaj (iubirea, durerea, ura etc.), cînd acest sentiment atinge și pune

https://biblioteca-digitala.ro www.cimec.ro

Scenă din spectacolul cu piesa „Bhau Bandki" de Krishnaji Prabhakar Khadilkar, în interpretarea formației Marathi Sahitya Sangh din Bombay, la Festivalul Național de Dramă din New-Delhi

stăpînire pe sufletul spectatorului, el dă naștere unei stări de delectare superioară, de bucurie spirituală.

Căutînd să creeze climatul unei emoții de armonie, dramaturgul indian se păzește de orice vulgarizare sau de orice dezechilibru al caracterelor din piesă. Mereu preocupat de a dezvolta și alimenta la spectator acea stare de beatitudine și plenitudine spirituală, personajele și peripețiile îl vor interesa mai puțin pentru ele însele, cît ca vehicule ale acestor stări. Iar cît privește „regulile unităților", doar „unitatea de emoție" îl preocupă, unitatea de timp și de loc părîndu-i-se de interes absolut secundar și inaplicabile în aceste zboruri pe care le efectuează el de la imanentul datelor materiale ale subiectului la transcedentul sensurilor, și de la o perioadă de timp la alta, zboruri în care se complace atîta imaginația indiană.

Intriga însă trebuie atent construită, în acest punct respectîndu-se scrupulos indicațiile minuțioase și precise ale teoreticienilor teatrului sanscrit. Dar utilizarea temelor tradiționale și respectul scrupulos al regulilor n-au împiedicat pe un Kalidasa să-și depășească modelele, grație inventivității sale și nici, peste 1500 de ani, pe un Tagore să le reactualizeze fără să cadă totuși într-o simplă pastișă.

Același ideal de a preschimba haosul în armonie și tulburarea în liniște face ca „tragedia" să nu poată fi concepută în teatrul sanscrit. Desigur, elementul tragic este integrat, dar nu găsim aci o „tragedie" în sensul cunoscut nouă al cuvîntului. În concepția indiană, viața noastră actuală reprezentînd doar unul din actele unei piese lungi, cu multe alte acte în continuare de-a lungul cărora sufletul omului evoluează spre perfecțiune, nici moartea, nici răul, nici nenorocirea din viața prezentă, departe de a putea constitui punctul final, nu sînt decît simple incidente, pe calea acelei „realizări de sine" și a acelei beatitudini spirituale pe care caută să le stimuleze sau să le creeze și teatrul.

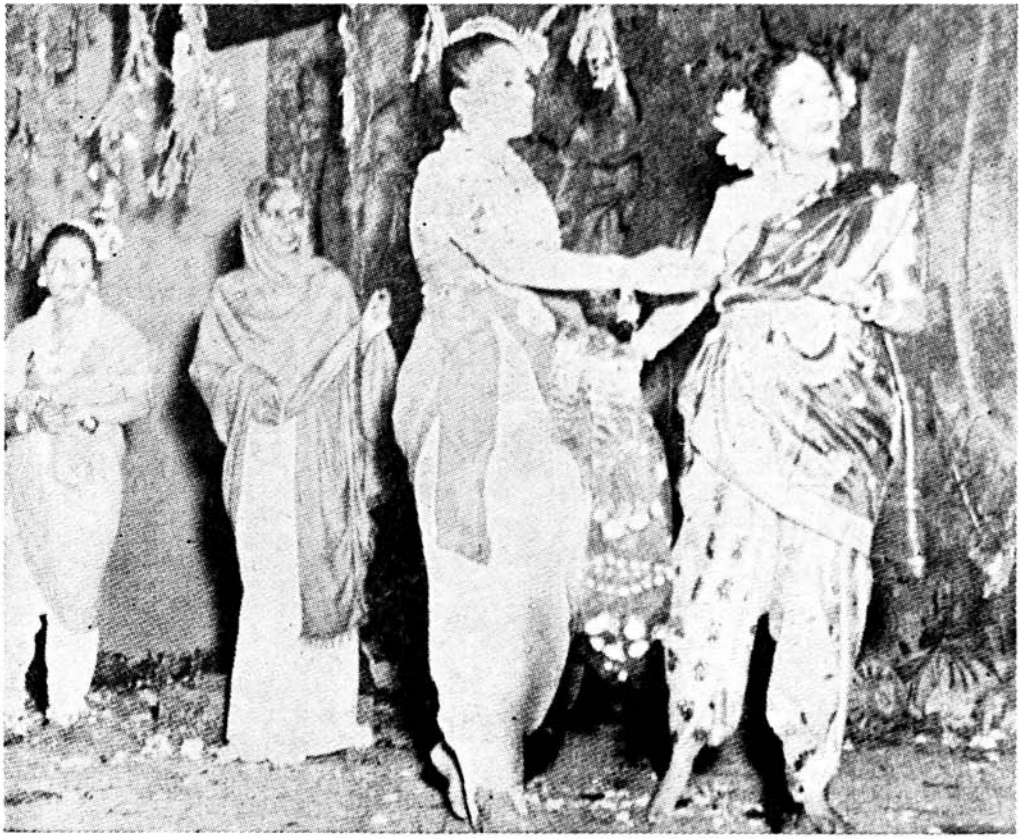
Dar aspirația spre beatitudine nu exclude, aci, intenția de a trezi simțul moral al spectatorului. Dimpotrivă: un vechi dicton spune că o piesă inspirată din *Ramayana* trebuie să te îndemne să mergi pe urmele lui Rama, nu ale lui Ravana. Niciodată într-o piesă nu trebuie să oferi spectacolul virtuții sucombînd

https://biblioteca-digitala.ro www.cimec.ro

sau al răului triumfînd — fapt ce nu face decît să demoralizeze —, nici cortina să nu cadă pe o scenă cu cadavre, pentru ca spectatorul să n-aibă impresia că vine de la cimitir. Un erou virtuos biruind forțele răului — iată tema preferată a vechiului teatru sanscrit. Firește că acest teatru cunoaște specii variate — comedii de moravuri (ca *Vasantasena*, amintită mai sus), monologuri, farse, opere lirice etc. Dar primul loc îl ocupă drama eroică, cu un erou epic exemplar. Acțiunea se concentrează asupra acelor aspecte ale temei ce oferă posibilități emotive mai puternice, abținîndu-se de la elementul pur spectacular, apreciat doar de copii și de spiritele puțin evoluate. Tema epică e combinată apoi și cu episoade de dragoste. Dar și în reprezentarea iubirii drama sanscrită își are canoanele ei, ilustrate și de Kalidasa. Din cele două faze ale iubirii pe care le recunoaște teatrul indian, întîlnirea și despărțirea — prezentul, momentul de stabilizare fiind absent cu desăvîrșire sau nespus de tranzitoriu — prima e tratată cu multă discreție, pudoare și finețe, dar dramaturgul o preferă pe a doua, pentru că ea implică acea intensitate a dorinței și suferinței ce conferă o calitate spirituală aspectului material al faptului brut.

Scena indiană explorează virtuțile simbolului și ale convenției. Ea n-are nevoie deci nici de complicate efecte de scenă, de decoruri și alte accesorii. Spectacolul indian preferă implicitul explicitului, pune accentul pe latura esențială a lucrurilor mai mult decît pe aparențele lor. Cît despre decor, indicațiile rezultînd din dialog, cîntecul și în fine jocul însuși sînt suficiente pentru a crea acest decor în imaginația spectatorului. Pentru a sugera o acțiune, interpretul face apel mai puțin la accesorii cît la instinctul său artistic — condus fiind, bineînțeles, și de un amănunțit cod de atitudini și de gesturi. Urmînd metoda prescrisă de Bharata, actorul urcă pe cal fără cal sau urcă scări pe o scenă perfect plană. E capabil să

Scenă din spectacolul cu piesa sanscrită „Shakuntala" de Kalidasa în interpretarea formației Brahman-Sabha din Bombay, la Festivalul Național de Dramă din New-Delhi, 1954



https://biblioteca-digitala.ro www.cimec.ro

reprezinte orice act printr-o mimică perfectă și de mare efect.

Muzica deține un loc important în această artă de sugestie, fiind larg utilizată fie pentru a crea atmosfera, fie cu simplul rol de indicație scenică. Proza alternează firesc cu versurile, acestea precumpănind cînd momentul sentimental se intensifică. În fine, alături de lirism, mimică și muzică, dansul intră de asemenea ca element component de bază în drama indiană.

Principiile esteticii teatrului clasic, schițate de prof. Raghavan și la care se reîntorc azi ades dramaturgii chiar cînd abordează teme luate din contemporaneitate, au fost larg preluate și de Rabindranath Tagore. Mai puțin în piesele din prima fază a creației sale, influențate de Shakespeare și în care tragicul pasiunilor excesive este lucrat oarecum cu tehnica dramei romantice, cît în „dramele anotimpurilor". *Ciclul primăverii, Sărbătorile toamnei, Ultimele ploi* etc. sînt drame simbolice și muzicale, în care restringerea maximă a acțiunii, tehnica aluziei și sugestiei, profuziunea cîntecelor, dansul reliefînd momentele dramatice, accentul pus pe stările sufletești, mistica naturii sînt tot atîtea caractere proprii dramei clasice indiene, în același timp valorificate fiind, proiectate pe o tematică nouă, și de teatrul modern indian.

Ovidiu DRIMBA

„Orizonturi noi"

Cititorului preocupat de problemele fundamentale ale dezvoltării culturale din U.R.S.S., presa sovietică — îndeosebi cea de specialitate — îi transmite ecoul multelor și însuflețitelor discuții ce se poartă astăzi în lumea creatorilor de artă și literatură, atît pentru elucidarea cauzelor care au determinat, pe alocuri, o rămînere în urmă față de pasul înaintării vieții, cît și pentru indicarea de noi soluții, de noi căi în viitor. Pe această linie, a tribunei publice de la care oameni de cultură își spun sincer, fără ocolișuri sau menajamente, punctul de vedere, se situează și articolul „Orizonturi noi" de G. Gheorghievski, publicat în nr. 8 al revistei sovietice „Teatr". În cele ce urmează, redăm în rezumat și prin extrase cuprinsul articolului, trimițînd cititorii noștri la lectura lui integrală în nr. 5-1956 al publicației „Probleme de teatru și cinematografie", redactată de Institutul de Studii Romîno-Sovietic al Academiei R.P.R.

Deși autorul are o specialitate bine definită — e regizor principal al Teatrului de Dramă din Stavropol — el nu-și circumscrie tema exclusiv la problemele vieții teatrale. Nu e mai puțin adevărat că articolul reprezintă, într-un fel, o sinteză a considerațiilor inspirate autorului de desfășurarea mai multor consfătuiri și conferințe unionale pe ramuri de creație teatrală, ținute la Moscova în primăvara acestui an. Începînd prin a preciza că „trăim și lucrăm în epoca celui de al XX-lea Congres al partidului", moment de extraordinară răspîntie care a deschis țării orizonturi noi, G. Gheorghievski se întreabă: „Avem oare dreptul să trăim după Congres... ca și pînă la el?" și răspunde „Nu". Este, deci, vorba de mai mult decît de stabilirea „punctelor nevralgice" (după propria-i expresie) în fiecare sector de creație și în nici un caz nu e vorba de „răfuieli" sau „trageri la răspundere" personale, de găsirea unor „țapi ispășitori" (cum prea adesea s-a procedat în trecut). E vorba de purificarea, de schimbarea fundamentală a atmosferei de creație și, în consecință, a atitudinii creatorilor înșiși, de o „defrișare a solului înainte de a-l face roditor".

În continuare, autorul articolului enumără, în fond, cele mai grave din abaterile de la principiile leniniste ale îndrumării partinice a artei, devieri care au dus, în trecut, la „căderea în dizgrație" a destui creatori, la o vremelnică „scoatere din circulație" chiar și a unor scriitori ca Leonov și Kron. „Multă vreme — spune autorul — „rătăcirile" artistice au fost confundate la noi cu greșeala politică". Dar dacă iresponsabilă a fost ușurința cu care s-au atribuit adesea calificative peiorative sau de-a dreptul defăimătoare, tot atît de grav ar fi să se cadă acum în extrema opusă. „Se înțelege că nu e vorba de amnistierea greșelilor ideologice, de teza neprincipială „totul e permis". În artă, lupta ideologică s-a purtat, se poartă și se va purta împotriva a tot ce este dușmănos... Este vorba de dreptul artistului de a-și recunoaște greșeala, dacă a săvîrșit-o, de a-și da seama de ea, fără invective și „bîtă"... E vorba... de restabilirea garanțiilor democratice în artă... Orice artist riscă. Așa și trebuie să fie, așa-i profesiunea noastră. Dar profesînd-o, artistul cinstit trebuie să fie sigur că nu-și riscă reputația de cetățean, că nu va deveni suspect politic, că nu-și poate pierde posibilitatea de a lucra în domeniul artei, chiar după un mare insucces". Ce argument mai puternic s-ar putea găsi în sprijinul spuselor de mai sus, decît evocarea atitudinii lui

https://biblioteca-digitala.ro www.cimec.ro