



**LEONIDA
TEODORESCU**

EVOLUȚIE ȘI REVOLUȚIE ÎN DRAMATURGIE

O explicație a rolului particular pe care-l joacă dramaturgia în contextul literaturii se găsește probabil în dubla existență a actului dramatic și, mai ales, în declanșarea mecanismului sincretic. Dramaturgia poate fi privită ca literatură pură, și chiar este literatură pură, dar existența ei literară este înconjurată, întotdeauna, de umbrele unor posibile spectacole. Și, poate, tocmai sincretismul disimulat al fiecărei piese a creat dramaturgiei în ansamblu o mare mobilitate, și a făcut din ea unul din factorii cei mai

dinamici ai vieții literare și nu o dată momentul ei revoluționar. Aristotel a spus că tragedia este forma superioară a artei; teoria cea mai pusă la punct a unei estetici atât de organizate ca cea a clasicismului a fost teoria aplicată dramaturgiei; aforismele cele mai pretențioase ale lui Hugo sînt cele din numeroasele prefete pe care le-a scris la nu mai puțin numeroasele sale piese; una din cele mai înverșunate analize anticlasiciste este cea a lui Manzoni; una din cele mai înverșunate analize antiromantice este cea a lui

Zola, din ciclul său de articole despre teatrul experimental; și, în fine, inventarul ar putea continua până la reacția în lanț, provocată de acordarea premiului Nobel, lui Beckett. Dinamismul natural, dacă pot să spun așa, al dramaturgiei își găsește probabil originea în caracterul ei perpetuu, ea fiind, poate, singurul tip de literatură care ne leagă, prin existența sa directă, de acel muzeu al figurilor de ceară care este istoria literară. Și tocmai necesitatea de a supraviețui sau, dacă vreiți, fatalitatea supraviețuirii obligă dramaturgia la o mare mobilitate, la un comportament revoluționar. Dar din aceeași cauză, conservatorismul nu s-a manifestat nicăieri cu atîta ferocitate ca în dramaturgie. Spiritele imobile — de care omenirea n-a dus niciodată prea mare lipsă — au suspinat întotdeauna după acele zile frumoase, cînd pe scenă apăreau niște rezonuri eleganti, sau cînd eroii erau devorați de diverse pațimi înălțătoare, sau cînd stalul era zguduit de revelația demimondului, sau cînd erau eroi pozitivi și eroi negativi, atît de înfipti, atît de limpezi, atît de sinceri în pozitivismul sau negativismul lor.

Pentru dramaturgie, însă, nu există epoci de glorie; și cei mai mari dramaturgi ai lumii au creat, în opera lor, posibilitatea unei antiopere, și acest lucru a constituit probabil premiza existenței neîntrerupte a aceluia fragment al literaturii, care a creat teatrul; și poate că această structurală negare a negației, care caracterizează procesul evolutiv al dramaturgiei, constituie cea mai substanțială și cea mai intimă legătură a ei, cu sensul revoluției sociale și cu ideea de progres social.



Dar raportul permanent operă-antioperă a generat și drama valorii. Într-un fel mindria generațiilor următoare fenomenului literar a constituit-o faptul că ele au reparat, sau au crezut că au reparat, greșelile făcute de cei care au fost contemporani ai fenomenului. Se poate vorbi, desigur, despre o dublă existență a operei — existența ei reală, de produs finit (o existență obiectivă deci), și existența ei proiectată (existența ei de fapt al unei alte conștiințe, al conștiinței receptorului), o existență subiectivă deci. Această stare de lucruri se explică prin faptul că o operă literară nu este numai un produs, ci este și un generator. Ca atare, ca generator adică, opera literară la rîndul ei, produce: produce sentimente, produce senzații, produce diversele forme de catharsis; dar mai presus de toate produce asociații și, probabil, o operă de artă, care n-ar produce nici un fel de asociații, ar fi perfect neinteligibilă. Asociațiile, însă, nu se constituie numai în căi

de acces în universurile create, ci și în izvoarele subiectivității imaginii pe care și-o creează receptorul despre opera de artă. Riscul pe care-l implică formele, foarte mobile, ale dramaturgiei, este acela că ele presupun, din partea consumatorului, un efort în plus: — dincolo de efortul obișnuit al asocierii, el va trebui să deponă și un efort în plus, al asocierilor înscrise într-o altă serie. Și, din această cauză, nu o dată, s-a căutat definirea unei valori de un tip nou, printr-un proces de reductibilitate, prin definirea ei cu instrumente ale unei alte valori, prin definirea unei piese romantice cu instrumente ale unei piese clasice, prin definirea unei piese realiste cu instrumente ale unei piese romantice, prin definirea unei piese metaforice cu instrumente ale unei piese deterministe; transformare a asociațiilor implicite operei literare, în niște alegorii artificiale și etalate.

Formele noi ale dramaturgiei nu-și găsesc, însă, justificarea în niște forme trecute, decît cel mult ca reacții, și din această cauză, diversele canonizări nu duc decît la niște explozii mai puternice și la niște rupturi mai brutale. Pentru că ideea de revoluție pe care o implică dramaturgia, comportamentul ei revoluționar constituie și sensul ei existențial.



Este adevărat însă că eforturile conservatoare, care duc de regulă la falsificarea asociațiilor, creează un teren fertil pentru pionajarea în superb a diverselor non-valori, cu toată recuzita lor tematică elevatoare, moralizatoare, cu toată falsă lor acuitate, cu toată falsă ordine a zilei propusă cu frenezie. Pentru nonvalori orice devine un argument — și succesul de public și insuccesul de public, (pentru că le permite tot felul de comparații măgulitoare), și succesul de critică și insuccesul de critică (pentru că le permite din nou tot felul de asociații măgulitoare).

Dramaturgia ca generatoare a unei arte sincretice este inevitabil legată de o anumită spiritualitate, de frămîntarea unei epoci. Dar, poate pentru că este unul din cele mai vechi tipuri de artă, legăturile dramaturgiei cu contextul contemporan ei sînt de cele mai multe ori inexistente ca act mimetic sau tematic. Danemarca n-a fost pentru Shakespeare un pretext și nici nu s-a constituit într-o aluzie; Danemarca a fost o convenție, pentru că Shakespeare n-a fost purtătorul unor conexiuni tematice cu vremea și cu țara sa, el a fost purtătorul unor conexiuni spirituale. „Tematicii“ au fost ceilalți, cei care s-au plimbat la suprafața lucrurilor și, ca să-și justifice existența, n-au scris un *Hamlet* cu acțiunea undeva în Danemarca, ci au mimat Anglia. Pentru că au crezut, în nesfîrșita lor

naivitate, că actorii, decorurile, costumele creează spectatorului de rind (ei n-au fost, evident niciodată „de rind”) iluzia vieții, și n-au înțeles sau n-au putut să înțeleagă sau nu le-a convenit să înțeleagă un lucru pe care l-au știut și anticii, cînd și-au pus măștile pe față — că teatrul este o convenție. Și că atunci cînd măștile au fost scoase, convenția n-a fost destrămată, a devenit poate mai disimulată, dar sigur mai cuprinzătoare. Și probabil că evoluția dramaturgiei n-a însemnat numai găsirea unor noi tipuri de convenție, ci a unei convenții mai largi, mai cuprinzătoare. Prin aceasta, legătura dramaturgiei cu epoca nu s-a destrămat, a devenit însă din ce în ce mai lucidă, mai lipsită de artificii tematice, lipsită și de diverse aparențe mimetice, mai sinceră, în legătura ei spirituală și nu în cea factologică. Este greu să-l întreb pe Beckett unde a văzut el cele ce se petrec în *En attendant Godot*. Dar este la fel de stupid să-l întreb pe Cehov același lucru, despre *Trei surori* sau pe Shakespeare despre *Macbeth*. Asociațiile pe care le implică opera lui Beckett sînt înscrise în altă serie decît asociațiile pe care le implică opera lui Shakespeare; dar în ambele cazuri ne întîlnim cu asociații și nu cu alegorii, iar *Godot*, în sine, nu reprezintă nimic, după cum nici *Lady Macbeth*, în sine, nu reprezintă nimic. Ambele personaje nu sînt decît detalii într-un tablou, și asociațiile sînt emanate de tablou în ansamblul său, nu de detaliile tabloului, și cu atît mai puțin de rama tabloului.



Dramaturgia, privită prin prisma comportamentului ei revoluționar, prin prisma extraordinarei sale mobilități (amplificată în secolul nostru și prin mobilitatea formelor de spectacol), ne apare, în primul rînd, ca un fenomen eteroclit. Nu mă refer desigur la faptul că există drame și comedii, ci mai curînd la faptul că ele nu există. Ceea ce s-a încercat să se demonstreze prin „the dark comedy”, mi se pare, dincolo de caracterul speculativ al termenului, un inutil efort de sinteză, un inutil efort de a sintetiza niște lucruri a căror principală calitate constă în tendința lor de dispersare. Comediile lui Aristofan, comediile lui Molière, comediile lui Cehov nu sînt numai niște tipuri diferite de comedii, dar chiar și termenul de comedie, ori trebuie considerat neadecvat, ori trebuie să fie privit ca o simplă convenție, lipsit de orice caracter determinativ. Sînt mai

curînd niște expresii dramaturgice, legate între ele la fel de mult, ca și cu drama romantică, să spunem. Și atunci, mișcarea dramaturgică nu reprezintă, în diacronia ei, o mai mult sau mai puțin ridicolă căutare și depistare de forme noi, cît mai ales desființarea, nu o dată dureroasă, a unor criterii și edificarea altora. Dispar însă criteriile care au facilitat cîndva un tip de dramaturgie și nu dramaturgia creată de ele; criteriile devin literă moartă și nu piesele care le-au înglobat. Se creează însă o iluzie, una din iluziile curente pe care le emană capodoperele: — dacă opera a supraviețuit timpului, a supraviețuit și principiul care a stat la baza ei. Iluzia funcționării acestor principii care au decedat de mult, dar care cîndva au fost incorporate în opere de valoare, generează un fel de conservatorism inocent, cu atît mai dur, cu cît inocența lui e mai desăvîrșită. Și atunci pasul următor, pasul firesc, este cel al eliminării din sfera artei a tot ceea ce încorporează alte principii, care nu sînt nici mai bune, nici mai rele, dar care au calitatea de a fi vii. Cîteodată, reacția acestui conservatorism inocent este atît de puternică încît reușește să creeze o artă artificială, care, desigur, nu se etalează ca o operă de stagnare, ca o operă de autodevoare, ci ca una de utilitate. Chiar dacă, în fine, chiar dacă nu avem de a face cu un Shakespeare... Bineînțeles, această artă nu este prezentată ca un moment de decădere, ci ca o mai mult sau mai puțin strălucită ilustrare a acelor principii care... După cum este și firesc, autentică mișcare dramaturgică este privită drept o preocupare periferică, drept un fel de teribilism juvenil. Și, într-un fel, acest punct de vedere este justificat. Este într-adevăr o preocupare periferică, dar întreaga istorie a dramaturgiei se caracterizează prin transformarea unor genuri periferice în genuri majore. Cînd mă refer la arta periferică nu am în vedere, bineînțeles, teatrele de periferie, de pildă, ci acele genuri subliterare, pe care necesitatea de evoluție, setea de evoluție le-a lansat în circuitul marii literaturi. Ideea nu este prea nouă și-i aparține lui Sklovski, care spunea, printre altele, că poezia lui Pușkin provine din poezia de album, că poezia lui Blok provine din romanțele țigănești, că poezia lui Maiakovski își găsește originea în versurile revistelor de umor. Același lucru s-a întîmplat nu o dată și în dramaturgie — comedia cehoviană își găsește punctul de plecare în farsă, piesa brechtiană, în bună măsură, în spectacolul de revistă, ca, de altfel, și *Misterul Buff* al lui Maiakovski, care pleacă de la un gen revuistic, destul de răspîndit în Rusia primelor două decenii ale veacului nostru. Este inutil să mai spun că aceste genuri subliterare, o dată transformate într-o operă de artă, își

pierd în mare parte structura lor inițială; dar este evident că genurile noi nu se inventează decît la periferia dramaturgiei; în punctul ei de fierbere au fost aduse întotdeauna niște forme existente, dar disprețuite și neglijate. În aceasta rezidă, de fapt, mișcarea dramaturgică — în permanenta deplasare a periferiei literaturii spre centrul ei. Periferia a constituit întotdeauna sursa de sînge proaspăt, altfel nici nu se poate; — *ex nihilo nihil*. Există, evident, și drumul invers, acel drum care duce la crearea păpușilor de cîrpă și la prezentarea lor drept oameni vii; la crearea acelei arte artificiale care, prin diversele sticle, colorate tematic sau moralizator, vrea să creeze iluzia punctului de fierbere. Acest fel de artă, departe de a fi un omagiu adus predecesorilor, cum

caută uneori să se prezinte, este mai curînd un act de profanare, pentru că valoarea unei opere este determinată de cantitatea de reacții provocate de ea, iar nu de lipsa acestor reacții. Un scriitor care nu produce decît epigoni este un scriitor nul, deși epigonii sînt cei care cred că-l omagiază pe maestrul prin faptul propriu lor existente. Ei nu pot să înțeleagă că omagiul real este cel adus de autorii antioperei, poate și pentru faptul că ei nu sînt în stare să creeze o antioperă.

Dar poate că tocmai efortul de a opri mobilitatea dramaturgiei este unul din simptomele dinamismului ei; o consecință directă a acestui dinamism. Este, adevărat, o reacție stearpă, dar care evidențiază pulsația neîntreruptă a dramaturgiei; pentru că restul, cum ar spune Shakespeare, restul e tăcere.



C R O N I C A H I S T R I O N U L U I

SĂ ÎNCEPEM CU ÎNCEPUTUL

Domnule coleg,

Ai tot dreptul să te îndoiești de părerile mele. Pentru că am depășit patruzeci de ani și nu sînt cunoscut nici în Luxemburg, nici în Brazilia. Pentru că m-am format într-o civilizație a curîntului, iar dumneata evoluezi în cea a vederii.

Te invit doar, astăzi cînd părăsești băncile Institutului de Teatru, să meditam împreună asupra existenței unui foarte mare artist, mai tînar decît dumneata și mai bătrîn ca secolul. Cel care a trăit prin și pentru ochi, a străbătut toate curențele și este „autorul marii revoluții vizuale care a marcat arta acestui veac” (Roland Penrose). Se numește Picasso: ai ghicit, desigur.

Și vei vedea, răsfoind una din nenumăratele cărți „despre” (cea a colecției de artă UNESCO, de pildă), că omul acesta, bîntuit de nevoia de a-și exprima gîndul, a ucenicit pictînd realitatea obiectivă. Trupul în deta-

liile lui, mîinile și fața cu tradiționala lor anatomie. Un an, doi, zece... Apoi, într-o bună zi și cu bună știință, a uitat ce învățase. 1913. 1937. 1963. Ochii portretelor încep să figureze pe același profil, sau în ax perpendicular, dezvăluind prin asimetria lor „dualismul intrinsec al naturii umane”. Apoi, ochiul trece în locul gurii și devine flămînd, în locul nărilor, al urechii. Alcătuire simbolică sau gnostică, fără corespondent în lumea existenței sensibile. Dar pentru plămuirea celor mai surprinzătoare viziuni, rigoarea dobîndită în confruntarea cu modelul, a rămas. A rămas, dacă ne uităm bine, și modelul. Căci neștiința lui de acum e cumului nevăzutei prezențe. Ca albul discului lui Newton.

Nimic nu seamănă (în aparență) și nu se deosebește mai mult decît uitarea programatică și neștiința dobitoacă.

Poate că în cariera dumitale de interpret vei aduce — îți urez — un nou sistem expresiv, un alt cod de comunicare scenică, uitînd tot ce ai învățat: să mergi de la un capăt al scenei la celălalt, să întinzi mîna, să te așezi pe un scaun, să taci, legîndu-le toate cu firea și situația personajului; să potrivești vorba cu gestul și gestul cu vorba, așa cum îi dăscălește Hamlet pe actori.

Poate, zic, vei depăși aceste ortodoxe mijloace, scuturîndu-te din ele ca dintr-o găoace. Dar cei care vor veni după dumneata, și la fel de neiertători, vor ghici, vîzîndu-te, dacă ai uitat aceste lucruri sau nu le-ai știut niciodată.

Ion Omescu