

# TRADIȚIA ȘI PRELUAREA CONTEMPORANĂ A CLASICILOR

„Dacă există un cuvânt asupra căruia  
să mă pot fixa, care să sugereze cât mai  
complet ce înțeleg prin termenul clasic,  
aceia e cuvântul maturitate”.

T. S. Eliot „Ce este un clasic”

Au existat și vor mai exista, atît la noi cît și aiurea, discuții în ceea ce privește tradiția: controversale în jurul clasicilor au fost și sînt în centrul atenției teoreticienilor și practicienilor. Participant la unele din aceste frămîntări, fie ca cititor și spectator, fie ca ucenic mai mult sau mai puțin îndrăzneț, nu voi încerca în cele ce urmează să elucidez; nu invit pe nimeni să-mi considere puținele rînduri ca o lipsită de modestie lucrare teoretică. Categorie, nu! Cred însă, la fel de categoric, că a sosit momentul ca la început de drum să-mi stabilesc unele jaloane, să caut să-mi explic unele fenomene, chiar cu riscul de a adopta în continuare un ton școlăresc și acea metodă, lipsită de enunțare final concludivă, care adună mulțime de citate și exemple fișate pentru a avansa, dibuind copilărește, doar un pas.

Acum cîțiva ani, războindu-ne (pluralul vizează colegii de generație) cu formulări premature privitoare la ce înseamnă, la ce servește filiera autor dramatic-text-spectacol — de vreme ce unanim se recunoștea posibilitatea și necesitatea ca teatrul să răspundă direct, nemijlocit, imediat momentului istoric —, cînd în sfîrșit reușisem să silabisim *contemporaneitate* sau *contemporaneizare*, cînd tradiție în spectacol se confunda cu prăfuit și însemna ocară, iar modern, neostoite laude, cînd unii am fi dorit să ne întoarcem la *formele primordiale* (care vor fi fiind acelea nu am aflat nici pînă astăzi!), iar alții să ne agățăm cu dinții de mirificul *realism*, cînd Stanislavski se dușmănea de moarte, cu Brecht, în capetele noastre înfierbîntate, am avut revelația unui spectacol (*Regele Lear*) și a unei lucrări necunoscute nouă (sancta simplicitas!): „Shakespeare, contemporanul nostru”. Cam în aceeași perioadă au început în presa bucureșteană și unele dispute cu tema: „Tradiție și inovație”. Traversam tocmai o perioadă de insatisfacții ca spectator de texte românești clasice și am încercat să aștern pe hîrtie cîteva nedumeriri ce s-au dovedit nepublicabile, oscilînd, firesc atunci, între invectivă și adulație. Printre altele spuneam însă, și subscriu în continuare, că metoda comparatistă, cunoscînd în epoca noastră o adevărată renaștere în domeniul științelor social-istorice și, în subsidiar, în cel seismografic al artelor, reflectarea ei în teatru dă naștere unei probleme de mare atractivitate: modalitatea de preluare a clasicilor într-un spectacol modern și strînsa dialectică existentă între tradiție și inovație.

În primul rînd socotesc că trebuie să remarcăm în fenomenologia spectacolului o întrepătrundere între sfera clasicului și cea a tradiției și că se impune o înnoire a criteriului de apreciere și deci de opțiune a ceea ce înseamnă autor clasic, înnoire care cred că ni-l redescoperă pe Shakespeare în lucrarea lui Kott și care își are originea în definirea tradiției. Citez, în continuarea motoului, din esul lui Eliot: „Tradiția este o problemă cu semnificații mult mai largi... Ea implică în primul rînd simț istoric... la rîndul său, simțul istoric implică o percepție a trecutului nu numai ca trecut, ci și ca prezent... Acest simț istoric, care este un simț al atemporalului ca și al temporalului și al unității între temporal și atemporal, este ceea ce-l face pe scriitor să fie tradițional. Același simț istoric îi dă scriitorului cea mai acută conștiință a locului său în timp, a propriei sale contemporaneități.”

Tradiția, ca și inovația, ține de o anumită atitudine profund intelectuală. Din păcate, termenul fiind labil și neavînd totuși posibilitatea franțuzească de a fi spirituali

oricînd — posibilitate dovedită de Jouvet, în titlul uneia din lucrările sale („Tradition et traditions”), o parte dintre noi confundăm oul cu găina, confundăm pe Paul Gusty cu Caragiale, pe Ștefan cel Mare cu Calboreanu etc. și ne trezim la un moment dat cu clocoitoarea goală. Brecht sintetizează foarte bine acest ridicol hamalic, pretins intelectual, în „Intimidarea prin clasiți” (sau „...în fața clasicilor”):

„Există o tradiție de interpretare pe care noi o considerăm, nu fără ușurătate, ca făcînd parte integrantă din patrimoniul nostru cultural, cu toate că aportul ei se reduce în timp la o degradare a operei, adică a patrimoniului veritabil. *Măreția operelor clasice este cea umană și nu cea formală.*”

De pe această platformă, cred eu, unică, punctele de plecare, modalitățile de expunere pot și e firesc să difere. Criteriul după care voi încerca să le compartimentez aparține unei necesități metodologice strict personale, neurmărind a pronunța prin ordinea citării și diversa extindere a analizării citorva spectacole românești, mai mult sau mai puțin recente, judecîți de valoare sau precise etichetări.

Prima din aceste modalități am întîlnit-o în spectacolul *Cum vă place*, semnat de Liviu Ciulei. Dînd la o parte învelișul prăfuit care a creat o falsă tradiție de operetă textului shakespearean, cu precădere în epoca romantismului, și care transformase *Cum vă place* într-o pastorală cu simplete ironii la adresa vieții de curte, Ciulei folosea spațiul de joc, convenția teatrală inventivă a spectacolului elisabetan pentru a ne reda un conflict adevărat, polarizat cu elemente lirice și filozofice, un Jacques Melancolicul, atît „raisonneur” condiționat de ideile piesei, cît și posibilă ipostază viitoare a unui Hamlet sau Prospero. Din aglomerarea barocă de elemente vitale de proveniență populară, de zigzaguri etern feminine, de caricaturi răzbătea simplu, direct, către public, luciditatea ușor scrisnită a experienței, a sintezei filozofice. Astfel, spectacolul nu ni se oferea actualizat, ci ne deschidea perspectiva *coexistenței*, deci a posibilității de înțelegere critică a unei epoci și mentalități anterioare.

Îmbogățind conflictul, descoperind relații și psihologii neașteptate și subsumîndu-se, cred, celui „a face teatru e un joc” („jouer au théâtre est un jeu”) al lui Gordon Craig, care ne refamiliarizează cu o manieră de teatru uitată — bufonada —, spectacolele Shakespeare al lui Lucian Giurcescu (*Nevestele vesele din Windsor, Comedia erorilor*) pledează de asemenea pentru *posibilitatea coexistenței*.

Aș dori să încorporez tot în acest capitol spectacolul mult discutat al colegului meu Andrei Șerban, în această încorporare aflîndu-se și adeziunea mea la părerile cuprinse în cronica revistei „Teatrul”\*. Da, pentru Andrei Șerban personajul principal al spectacolului a fost TEXTUL, și în decantarea contemporană a înțelesurilor acestuia stă actul de cultură *Iulius Cezar*. Pe aceeași idee, perfect valabilă, a problematicei elisabetane pe canavaua istoriei romane, socotesc însă că spectacolul ar fi avut de cîștigat (exceptînd aici problema interpretilor) dacă s-ar fi urmărit o mai riguroasă unitate a ideilor textului, subordonîndu-le poate acelei dramatice indestări dintre naivitatea politică a idealului absolut, care-și închipuie că uciderea personalității înseamnă schimbarea progresistă a cursului istoriei, și legitatea obiectivă, care guvernează de fapt societatea. (În sprijinul ideii mele aduc „ralenți”-ul asasinatului și urmarea lui nefastă: războiul nebunesc al pumnalelor, existente major în spectacol.)

O a doua modalitate este cea a *angajării declarat novatoare* a textului clasic.

Din ipoteză chiar ne dăm seama de o încorsetare ce ușor poate deveni vulgară atunci cînd opțiunea regizorului pentru un anumit text nu este făcută în baza unei filiații spirituale preexistente.

Caragiale s-a folosit în general de psihologii și relații cu strictă trimitere la realitate; dar există în unele din scrierile sale o depășire a dialecticii obișnuite, satira fiind obținută prin abstractizare, mediul social și tipurile care rezultau apărînd sub forma unui mecanic absurd. Această constatare mă face să afirm că cei care l-au acuzat pe Valeriu Moisescu de trădare a spiritului caragialean aparțin unei categorii de lectori incompleți și, în același timp, că opțiunea regizorului a fost pe deplin justificată de cele cinci schițe. Dacă Moisescu n-ar fi suprasolicitat exterior *Cîntăreala cheală*, unele posibile izvoare ale absurdului ionescian ar fi devenit mai vizibile, ar fi fost mai bine argumentate.

„Nu ne poate satisface un teatru care se limitează în a ne da senzații, idei, impulsuri micșorate de cadrul de relații umane al epocii în care se desfășoară acțiunea pieselor sale. Avem nevoie de un teatru care adoptă și face să crească gînduri și sentimente capabile să intervină în transformarea acestui cadru al relațiilor” — notează Brecht în „Micul organon pentru teatru”.

\* Traian Șelmaru: Un spectacol de cultură „Iulius Cezar”, nr. 5/1968.

*Moartea lui Danton* era un jurnal al revoluției populare din care poporul lipsea. Pe Ciulei l-a interesat revoluția franceză, l-au interesat poporul și finalitatea, doar acestea reușind să redea fidel dimensiunea personalităților. Inadvertențele sînt atenuate, reacțiile sînt condiționate aproape naturalist, totul este completat dintr-o perspectivă științific-istorică, scriitura oarecum cinematografică a lui Büchner topindu-se într-un spectacol de dimensiuni populare. Dialectica însă nu poate fi transpusă punct cu punct, pînă la capăt, cu mijloace scenice. Sentimentul continuității nu trebuia finalizat printr-un gingurit în spatele ghlotinei.

Același Liviu Ciulei trece prin *Macbeth* cu puțin pe lingă un mare spectacol. De data aceasta, dialectica ideatică a fost perfectă („teatrul” vrăjitoarelor este remarcabil), metafora contemporană a existat de la un capăt la altul al spectacolului, transformînd problema unui singur uzurpator în problema, mereu actuală, a dictaturilor militare.

Dar, pentru ca expresivitatea — as numi-o tehnicistă — a spectacolului să fie completată pînă la expresivitatea artistică a întregului era nevoie și de o susținere maximă prin expresivitatea actricească. Aici însă apar scăderile spectacolului, care, repet, avea aproape toate datele să fie remarcabil și a și fost în parte.

Esrig demonstrează inumanitatea războiului, demistificînd, dezavînuînd condiționările. Personajele și situațiile din *Troilus și Cressida* sînt groțesti, iar grotescul creează o nouă dimensiune tragică. Există un conflict scenic și un altul între scenă și public. Primul se consumă într-un spațiu de joc și timp inexistent în text, dar servindu-i spiritul, iar cel de-al doilea devine profund politic și contemporan. Maxima luciditate a lui Thersit ne impune o atitudine nu ruptă de realitate, nu livrescă ci, ca și a personajului, ivită din trăiri adevărate, ardente, aproape periculoase. Brecht ne anunța și ne demonstra necesitatea contemporană a adaptării lui *Coriolan*. Esrig intervine doar, incorporînd și excluzînd și, cred eu, uncori văduvind textul de acea undă de poezie existentă. Desigur, grotescul și lirismul stau greu alături. Poate, totuși...

Această modalitate să încerca s-o definesc și printr-o *regăsire necesară a noastră într-un text*, evident diferită de cea a *dezvăluirii totale* a acestuia, modalitate mai simplă în aparență, dar atît de complicată în descoperirea tuturor resorturilor idgactice, psihice, materiale care conduc conflictul, relațiile, personajele spre o înțelegere actuală, modalitate căreia puține texte clasice îi pot răspunde oricînd contemporan.

Așa a lucrat Penciulescu *Richard al II-lea* și a reușit, pînă la un punct, remarcabil (acel punct în care actorii noștri, obișnuți — și nu din vina lor — cu texte eventual de respirație medie, capotează). Ca și Brook, Kott sau Esrig, Penciulescu crede în Shakespeare ca autor politic și-i păstrează intactă drama elisabetană, a puterii, denuind însă scena și lăsînd singure înfruntările dintre oameni, acestea se redimensionează înțelegerii ultimelor decenii (spre exemplu actul detronării și noua atitudine a lui Bolingbroke), devenind conflicte diplomatice și atitudini politice aproape firești. În acest context bătrînul York este, cum și l-a dorit autorul, un neputincios care se așază cu inutila-i probitate în fața tăvălugului istoriei și nicidecum un „om a căru bătrînească înțelegere elementară îl duce spre miezul lucrurilor”, cum încerca să-l definească un cronicar, evident dezorientat de o anterioară scenă comică.

Veritabil meșteșug regizoral și veritabile creații actricești au impus spectacolele Caragiale ale Naționalului, în regia lui Sică Alexandrescu. Personal am întîlnit însă spiritul autorului — așa cum îl înțeleg eu — destul de recent, în spectacolul teatrului „Bulandra” cu *D-ale carnavalului*. Oare ce a pus în valoare Pintilie? Descoperind conflictul major dintre spectatorii de azi și lumea de pe scenă, Sică Alexandrescu îl trecea pe nesimțite pe Caragiale în rîndul simplilor caricaturişti. Pintilie reînvie conflictul din scenă, personajele trăiesc o adevărată dramă (să ne facem că uităm unii interpreți care nu-și pot șterge din memorie imaginile spectacolului de la Național). Dar cum sînt aceste personaje, din ce lume vin și în ce mediu trăiesc, care e finalitatea dramei lor, iată elementele comice ale celui de-al doilea conflict subliniat și întinerit de primul. Într-un fel poate, Pintilie a urmat în disputa lui cu „tradițiile” drumul lui Planchon pentru descoperirea „tradiției” lui Molière.

Iată că același Pintilie îi revine meritul de a-l fi citit cu maximă atenție pe Cehov, de a nu se fi lăsat purtat de zvonurile despre „atmosfera” cehoviană și metodele „oculte” prin care se creează „tăcerile dramatice”. Că *Livada cu vișini* este o comedie, se spune de altfel și în titlu, iar Pintilie nu o bectetizează nici pe departe, dar, citindu-l pe Cehov, îl descoperă pe Beckett și, invers, mutațiile spirituale nealterînd cu nimic investigațiile intelectuale, ba dimpotrivă. Ar fi cam ridicol în 1968 (lui Cehov i s-a părut la fel încă din 1903, numai d-lui Carandino, nu i se pare nici azi) să deplîngem total soarta nobilimii ruse, candid inconstiență în fața năvalei burgheze.

Nepuțința poate fi dramatică pentru un personaj, dar când acesta, după ce ne-a stors lacrimile lingă colțisoarele duioase ale copilăriei, pleacă la Paris să se agate de un amor tirguit cu banii altora, sau după ce înalță un imn de slavă credinței generale într-un viitor mai bun, în spiritul strămoșesc, pentru idealuri de conștiință socială, remarcă, complet decrepit: „Bilă în colțul drept! Eu joc la mijloc”, trebuie să avem dreptul să rîdem, și Pintilie ni-l acordă simplu, firesc, ca un fapt de la sine înțeles.

Acestei modalități i se încadrează cu siguranță și transpunerea scenică a romanului lui Diderot, *Nepotul lui Rameau*, datorată unui „tandem” perfect armonizat: Gellu Naum, Esrig, Udriște, Dan Ionescu și Dinică, Moraru.

Scena a cîștigat prin această transpunere un act de oficiere teatrală și filozofică ce nu-și acceptă în apropiere epitetul. Jocul pătimaș al negațiilor și încercarea de meditație ironică a filozofului au scos de la început textul lui Diderot din corsetul unei epoci. Nealterînd cu nimic litera scrisă, Esrig îi adaugă metafora directă a teatrului, faptul artistic în sine se calchiează perfect faptului de conștiință umană. Cuvîntul și gestul, decorul și sunetul, spațiul și volumul creează continuu un joc în același tip funambulesc și realist. Fabula morală și generalizarea teoretică satisfac în această trepidată un public oricît de eterogen. Ar fi bine dacă discuțiile despre necesitatea divertismentului ar înceta măcar în perioada în care un teatru impune în aceeași stațiune spectacole ca *Livada cu visini* și *Nepotul lui Rameau*.

Gordon Craig spunea în „Teatrul în mers” că: „spectatorii vin la teatru ca să vadă și nu ca să audă... Teatrul jucat trebuie să treacă întotdeauna înaintea teatrului scris”.

„Mie mi-ar suna în ureche o asemenea laudă (ai interpretat just pe Shakespeare, ai sesizat firea lui Molière) ca un cîntec de înmormîntare”, exclama Tairov, cerînd, ceva mai realist, o privire critică asupra textului, iar Camil Petrescu în esul „Modalitatea estetică a teatrului” conchidea: „Esența teatrului constă într-o unitate superioară, la care colaborează deopotrivă textul și arta actorului cu egală îndreptățire”.

În această dispută desigur îi vom acorda dreptatea teoretică ultimului, căci Craig, ca întotdeauna, își exemplifică prost enunțările interesante (aici, prin inexistența lui Shakespeare ca autor dramatic și posibila lui colaborare în calitate de om de teatru la rescrierea, adaptarea unor texte ale altora), iar Tairov este conținut în afirmația lui Camil Petrescu.

Aș dori să remarc însă și existența posibilă a unor excepții de la această elevare teoretică, continuînd prin aceasta să-mi apăr punctul de vedere expus prin spectacolul cu *Norii* de Aristofan.

În evoluția mea ca individ a existat și vor mai exista momente în care voi dori să-mi spun cu aprindere cuvîntul într-o problemă majoră a generației — universal înțeleasă — sau epocii mele. Pentru aceasta, textul-pamflet al lui Aristofan, a cărui valoare de teatru consta în transpunerea unei cravașări sociale în planul unei trame morale cît mai simple, putea fi chiar restructurat, nepierzîndu-se nimic din valoarea inițială și ținta propusă. A acuza forțarea similitudinii pe baza unor argumente filozofice, chipurile existente ca atare în textul amputat, dovedește în cel mai fericit caz o lectură neatență sau neînțelegerea rolului de factor participant al unei educații filozofice în crearea mentalității civice, pe cît de active, pe atît de gazetăresc simple.

Un spectacol de teatru conține în el tragismul clipei. Nu poți să epuizezi o întregă problemă cu ajutorul unui singur text sau spectacol. În *Romeo și Julieta*, cehii au întrezărit o mutație către lirismul dur al generației tinere actuale. În *Norii* am optat modest, pe linia acelei *regăsiri într-un text*, pentru latura de salubritate pamfletară, poate cea mai simplificatoare, dar și cea mai acidă. Acuzațiile de simplism nu fac decît să sublinieze onestitatea gestului.

Poate nu tot ce spun stă în picioare în întregime, poate actualizarea pare uneori forțată și poate are dreptate Lucian Giurchescu în articolul său din revista „Teatrul”. „Aspecte practice”, cînd susține: „Personal consider mult mai eficient un asemenea procedeu (*adaptarea* — n. mea), pentru că «actualizarea» fără adaptare creează paradoxuri nedorite de realizatori”. Repet, poate. Este însă cert că un act teatral al unui debutant, bazat pe o concepție originală și activă asupra unui text de Aristofan, nu se judecă la modul cum au făcut-o unii cronicari.

În acea modalitate a angajării declarat novatoare în care-mi încadrez spectacolul a părăsi litera scrisă este un drept al regizorului — și trebuie să aibă drepturi chiar de la primul spectacol — iar a te depărta de spiritul autorului echivalează cu un act de incultură, de care sper în continuare că nu m-am făcut vinovat.