

Eroul în legăturile lui cu lumea



I

e înalte învățături se puteau căpăta oare la Universitatea din Wittenberg, la răscrucea dintre al șaisprezecelea și al șaptesprezecelea veac? Autorul prezumat al uneia din cărțile medievale despre doctorul Faust, germanul Christoph Wagner, își trimitea eroul să studieze aici (1593), iar cițiva ani mai târziu (1601), Shakespeare îl făcea pe al său Hamlet atît de tinjitor a se întoarce la această universitate încît regele și regina trebuiau să depună grele stăruințe ca să-l rețină la curtea danemarcă. Pesemne că în vechiul burg, studenții se întâlneau nu numai cu uscatele dogme ale scolasticii, ci și cu persiflatorul comentariu al lui Erasm la adresa „acelor quiddități, ecceități și forme separate“, luau cunoștință, deopotrivă, de scepticismul pozitiv al lui Montaigne și amestecul de magie, farmacie empirică și știință medicală care se numea Paracelsus, se înfiorau de imaginea pluralității lumilor gîndită de Giordano Bruno, citeau în hohote satira antiteologică a lui Sebastian Brant, „Corabia nătăraților“, și mai ales se lăsau cucerii de ideea strălucitoare a lui Bacon că puterea omului stă în cunoaștere și că numai prin ea se poate construi în intelectul omenesc un adevărat model al lumii; tot aici, în piața publică, arseese Luther bula de excomunicare a Papei, întemeind vijelios o nouă credință și hotărînd orașul drept capitală a Reformei. Oricare ar fi fost însă științele transmise de magistri discipolilor, se pare că tinerii se pătrundeau mai cu seamă de o aprigă dorință a cunoașterii, căci amintitul doctor Faust încerca, după opt ani de studenție, „să cerceteze toate temeiurile cerului și pămîntului“, iar negurosul prinț saxon era copleșit de gînduri „care trec peste marginile minții noastre“. Mai târziu, Faust-ul lui Goethe își va mărturisi, la rîndu-i, aprigu-i vis: „lăuntric să cunosc prin ce se ține universul...“

Năzuința aceasta către deslușirea sensurilor lumii nu aparține, firește, numai acelui timp — deși îi este puternic caracteristică tocmai Renașterii, cînd oamenii sfărîmău unele din marile zăgazuri ale ignoranței pentru a se descoperi mai cuprinzător pe ei înșiși. E totodată năzuința ce a aprins sufletul lui Prometeu și s-a păstrat, flacăra nestinsă, în toți marii eroi dăruii umanității de către teatru. Viabilitatea și calitatea lor tipică sînt în funcție de universalitatea pe care o au, și o privire asupra principalelor direcții ale teatrului contemporan va arăta că astăzi se manifestă o cu atît mai deosebită rîvnă în a se construi personaje de amplă gene-

ralitate — fie că e vorba de drama actuală, fie că se explorează dimensiunile interioare ale poemului tragic antic, fie că se utilizează imaginea realistă, fie că se folosesc convenții din alt regn estetic. Procesul nu e unitar, ci diferențiat după ideologii, poziții filozofice, concepții despre rostul artei, accepții ale modelului uman în societatea actuală. Dar o tendință dominantă poate fi regăsită în acest cîmp de mari diversități. Teatrul caută și azi, ca totdeauna, tiparul veacului. Și căutîndu-l, e sensibil, din ce în ce mai sensibil, la victoriile ființei umane în lupta cu natura, la progresul cunoașterii de sine și a universului, la sporul disponibilității de gîndire a omului contemporan. Felurite sînt și modalitățile de construire a personajului: generalitatea sa se încorporează uneori în individualități puternice, cu contur net, altele se difuzează în abstracțiuni. Dar desprinderea de concretul mat care e un produs al calchierii factologice a realității e din ce în ce mai pronunțată. Se întrevade o aspirație generală spre lărgirea și diversificarea legăturilor eroului cu lumea, pe măsura și cu intensitatea cu care omul de azi trăiește acest proces în realitate.

Teoretic, unora, raporturile dintre individualitatea personajului și sfera de generalitate în care tinde să se înscrie le par minate de o contradicție fundamentală, întrucît individul înclină esențial a se delimita de context. Scrutînd personajul Goetz din piesa lui Jean-Paul Sartre *Diavolul și bunul Dumnezeu*, Francis Jeanson urmărește să convingă că între tendința spre universalitate și „eul” personajului este o contradicție ireductibilă, întrucît cu cît ajungi mai aproape de universalitate cu atît dispari ca subiect, eul opunîndu-se exigențelor universalității¹. Într-adevăr, perspectiva metafizică a dus în filozofie la o asemenea concluzie care implică ruperea generalului de singular, a fenomenului de esență și numai dialectica a fost capabilă să restabilească relația de reciprocitate complexă dintre general și individual, existentă în mod obiectiv. De altfel, în mod paradoxal, însuși dramaturgul analizat își amendează exegetul, observînd că „ceea ce teatrul poate arăta cel mai emoționant este un caracter în curs de formare, momentul alegerii, al liberei decizii care angajează o morală și o viață întreagă. Și cum nu există teatru decît dacă se realizează unitatea tuturor spectatorilor, trebuie găsite situații atît de generale încît ele să fie comune tuturor...”². În fapt, eroul nici nu se poate delimita ca personalitate decît dacă e angrenat într-un complex de condiționări, reprezentînd deci o categorie socială largă sau opunîndu-i-se, exprimînd o filozofie și iscînd la rîndu-i un curent de gîndire, afirmînd un ideal prin contrazicerea unor anume norme de viață, fiind determinat și creînd alte determinări. Scos din contradicția violentă cu situația generală în care se află treburile regelui spaniol, Ruy Blas s-ar devitaliza ca personaj al dramei, după cum „eul” Norei s-ar vida de dramatism dacă această femeie voluntară n-ar contesta la un moment dat crezul social căruia îi fusese devotată. Tocmai faptul că eroul condensează în structura lui psihologică contradicțiile unei lumi îi conferă o natură prin excelență dramatică și tocmai subordonarea sau insubordonarea lui corelațiilor inexorabile în care e situat realizează drama în întregul ei. Explicația dată, în acest sens, de Arthur Miller, cu privire la unele din personajele sale, e tot atît de adevărată pe cît e de neconvingătoare cealaltă: „Drama lui Joe Keller (*Toți fiii mei* — n.m.)... nu e aceea de a nu putea distinge binele de rău, ci de a nu putea admite conexiunile sale personale cu lumea sa, cu universul său, cu mediul... Joe Keller este o amenințare pentru societate și piesa este o piesă socială. Ea nu e astfel pentru că Keller a vîndut material defectuos unei națiuni în război — căci chiar aceeași crimă ar fi putut servi lesne de subiect unui roman polițist fără perspectivă socială — ci pentru că această crimă își are rădăcinile într-un anume mod de relații ce leagă individul de societate și de cultura pe care o reprezintă”³.

Cînd sistemul de relații ale eroului cu lumea este complex și ramificat, studierea personajului duce către descoperirea unei întregi epoci istorice chiar și în acel teatru care nu practică piesa socială, evocarea istorică, tabloul marilor desfășurări epice, ci își restrînge sfera de investigație la trăirile individuale. Acest sistem de conexiuni alcătuiește substanța generalității tipului și — după o modalitate teatrală sau alta — poate fi implicit sau explicit; ba chiar în unele împrejurări legăturile personajului cu lumea par a fi rupte și nu puține sînt acele

¹ Francis Jeanson, „Sartre par lui-même”, „Ecrivains de toujours” (aux Editions du Seuil) pp. 96—97.

² Op. citat, p. 12.

³ Arthur Miller, „Théâtre”, Robert Laffont, Paris (Introduction, pp. 12—65), trad. Maurice Pons.

făpturi dramatice care irump în lumea scenei fără să știm de unde vin și încotro se duc, ce biografie au, dar care totuși se impun pentru că luând cunoștință de ele intuiești forța naturii lor reprezentative. Nu sînt astfel oare acei vagabonzi sumbri sau veseli, șireți, lirici, totdeauna plini de omenie, pe care îi întîlnim mereu în dramaturgia anglosaxonă? Richard Dudgeon, *Discipolul diavolului* al lui Shaw, Christopher Mahon, *Năzdrăvanul de la soare-apune* al irlandezului Synge, *Omul care aduce ploaie* al americanului Richard Nash, tînărul cu chitara și scurteica din pielea de șarpe, *Orfeu în infern* al lui Tennessee Williams, sînt apariții insolite într-o lume perimetrată de convenții, obiceiuri și fixații mentale. În această lume, pe care vin s-o contrazică cu premeditare, sînt considerați deznădăcinați, dar prezența lor sugerează treptat, cu o putere ce devine uneori fascinantă, altă lume, căpătînd astfel o valoare exponențială de care, pînă la urmă, nu rămîn străine nici personajele alcătuirii sociale negată⁴.

Coefficientul de universalitate al eroului dramatic pare așadar să depindă nu de factura literară aleasă, ci de bogăția observației dramaturgului și de amplitudinea ideii, în sinteza unei creații cu un categoric caracter reflectoriu. Aici hotărâște talentul cu care e surprinsă dialectica subtilă a abstractului și concretului din viața reală. Căci din abstractizarea personajelor destinate a vehicula idei pure, rezultă nu eroi, ci umbre, după cum absolutizarea concretului singular duce la literatura „cazurilor“, eșuînd de obicei în naturalism sau în platitudini și frivolități.

După cum se știe, calitatea abstracției e în funcție de felul cum reflectă ceea ce e esențial în obiectul considerat. Logica dialectică afirmă concretul drept punct inițial și totodată punct final al procesului de cunoaștere. Concretul senzorial este punctul de plecare al cunoașterii, concretul reprodus de gîndire este rodul cunoașterii, iar abstractizarea este mijlocul de obținere a acestui rod. Există și un teatru care propune indivizi, nu tipuri, există și un teatru care oferă ideii, nu personaje, există un teatru care dă eroi bogat tipizați, purtînd în individualitatea lor o întreagă filozofie — nu se poate statua că valoarea artistică e apanajul exclusiv al vreuneia din aceste modalități. *Mahomet* al lui Voltaire e lipsit de carnația unui personaj viu, Marguerite Gautier, *Dama cu camelii* a lui Alexandre Dumas, e pe cît de vie pe atît de redusă în bagajul ei de idei; cu toate acestea, amîndouă personajele se pot măsura în glorie cu Figaro-ul lui Beaumarchais, a cărui personalitate e, în substanță, o fuziune genială de abstract și concret. Dar în oricare din aceste categorii dramatice, se va observa cum pe traiectoria ei spiralată de la particular la general, de la concret la abstract sau invers, creația trece prin laboratorul gîndirii selective unde fantezia prelucrează și toarnă în forme materialul preexistent. Zborul fanteziei poate fi mai larg sau mai scurt, dar în teatrul viabil nu e niciodată în afara atmosferei timpului, niciodată în sensul abstragerii din real.

Există și un teatru în care omului i se taie legăturile cu realitatea, eroul ieșind din contingent pentru a se dizolva într-un neant negru. *Cetatea moartă* a lui D'Annunzio, un univers închis, mistuindu-se în aerul său înăbușitor de morbid neoromantism, trilogia lui Wedekind (*Lulu*, *Duhul pămîntului*, *Cutia Pandorei*), demențială exaltare a erotismului într-un fel de ambianță larvară, dominată de estropiați, isterici, pervertiți, au fost printre încercările de a dezuniversaliza teatrul, așa cum *Prințesa Maleine* de Maeterlinck, o continuă destrămare sub imperiul dezgustului de viață, de un simbolism tumefiat, sau *Tatăl umilit* ori *Cap de aur* de Paul Claudel, dramaturgie mistică, reprezentau o falsă universalizare prin refuzul

⁴ Că acești eroi sînt extracții dintr-un amplu material sociologic și spiritual, nu mai incapse nici o îndoielă. Un paragraf interesant din cartea scriitorului austriac Robert Jungk, *Viitorul a și început*, publicat în revista „Secolul 20“, nr. 2/1964, vine să explice surprinzător de clar simbolul „omului care aduce ploaie“ și pe care pînă acum îl intuim doar, cu cuvenitele aproximări: „Nici Schäffer și nici Vonnegut (doi savanți americani — n.n.) n-au făcut un secret din descoperirea lor, mai ales după ce, la 13 noiembrie 1946, Schäffer și-a repetat cu succes experiența făcută în răcoritor asupra unui adevărat nor suprarăcit din natură. Îndată ce s-a aflat că prin răspîndirea unor particole de zăpadă carbonică sau de iodură de argint, norii de ploaie pot fi „mulși“, pe cerul Americii au răsărit literalmente zeci de ucenici vrăjitori. În statele din sud-vest, veșnic însetate de ploaie, numărul acestor amatori-făuritori ai timpului a fost deosebit de ridicat. Unii voiau să aducă ploaia numai pentru satisfacerea nevoilor lor personale, în timp ce alții au început să-și încroapească din vrăjitoria cu ploaia o afacere foarte prosperă“. Nu cunosc întreaga carte și nu știu dacă reportajele cuprinse în ea sînt strict autentice sau au și elemente de fantezie pură. Oricum însă, explicația de mai sus e atît de plauzibilă încît, în confruntarea cu piesa, capătă un certificat de autenticitate deplină...

apropie total al concretului și depășirea irațională din contingent în transcendent⁵. Expresia modernă a abstractizării în sine, ca scop, nu ca mijloc, și care neagă în fond și în fapt omul și posibilitatea sa de a stăpîni lumea, este acea varietate de teatru al absurdului în care nici nu mai există eroi, ci făpturi mecanizate, mișcate de obsesii într-un peisaj lunar. *Așteptîndu-l pe Godot* de irlandezul Samuel Beckett este o asemenea producere în care dezbaterile are numai aparent universalitate. În esență, ea e exterioară personajelor fantomatice care populează scena, plasîndu-se cu obstinație în echivoc, refuzîndu-și orice finalitate, propunînd în locul acțiunii abulia. Este de altfel inutil a se căuta aici concretul reproduș de gîndire, de vreme ce poziția filozofică declarată a autorului e agnostică. Acest teatru a renunțat la erou, nu din dorința demistificării istoriei, a înlăturării miturilor — care-l călăuzea pe Shaw — ci pur și simplu din antiumanism.

În peisajul teatral contemporan, unde drumul cunoașterii artistice — de la concret la abstract și iarăși la concret — apare (în unele lucrări și la unii autori) extrem de sinuos, se impun atenției și aspecte definite de raporturi incomplete, nedeșăvîșite, între general și particular, eroi ale căror legături cu lumea sînt unilaterale dar plauzibile, vizînd lumea reală, chiar dacă universul în care sînt plasați e imaginar. Aici încadrările se cer făcute cu suplețe, orice etichetări nediferențiate putînd fi dezmințite de realitatea unei opere sau a alteia. Unele piese ale lui Beckett, ale francezului Jean G  net, italianului Dino Buzzati, americanului Kopit și ale altora se înscriu în categoria care a fost denumită teatru al absurdului, dar despre unele piese ale lui Eugen Ionescu este nelogic să se facă o asemenea afirmație,   ntruc  t aici este reflectat absurdul unei lumi pe care de obicei eroul o neagă, o refuză sau cel puțin    r  m  ne exterior, fie că face parte din piesă, fie că autorul însuși e în postura în care de pildă se g  se  a Caragiale fața de lumea comediilor sale. Ce natură estetică are această reflectare și de pe ce poziție filozofică e s  v  rșit  , urmează a se discuta, dar faptul că o hiperbolă (mireasa cu trei nasuri) ocupă prim-planul uneia din satirele   nesciene (*Jacques sau supunerea*) nu poate califica drept antirealistă o comedie îndreptată limpede împotriva idiotismului căsătoriei burheze de conveniență. Oare caracterul fabulistic al piesei *Rinocerii* o elimină din zona realismului? Ceea ce hot  r  ște aici e conținutul fabulei și sensul ei, și de vreme ce prin această metaforă transparentă se dezvăluie un proces de fascizare, ar  t  ndu-se că efectul său ultim este dispariția calității de om, lucrarea nu poate fi considerată altminteri decît realistă, deși cu mențiunea că poziția filozofică individualistă a autorului (și personajului său principal) afectează fundamental valabilitatea universală a concluziei. Bérenger rupe legăturile cu lumea în care trăiește, pentru că vrea să r  m  n   om, dar nu are puterea să facă pasul către cealaltă lume, pentru care se și decide să *nu capituleze* și unde se află oameni asemănători lui. Transformarea unor indivizi în rinoceri e o modalitate de a exprima cu pregnanță maximă, la limita de sus a unor demonstrații logice în substanță, illogicul unui fenomen antiuman. Dacă procedeul fantastic folosit aici ar fi identificat drept o reprezentare absurdă, atunci am fi în situația de a considera absurde și piesele lui Shakespeare în care apar stafii,   nt  mpl  rile lui Faust, ori comedia lui Maiakovski ce propune o femeie fosforescentă și o mașină a timpului. C  t privește fabulosul, el n-a fost socotit p  n   acum absurd nici în cazul cailor înțelepți cu care s-a   nt  lnit Guliver, al pinguinilor lui Anatole France, salamandrelor lui   apek, sau c  inilor Scipio și Berganza despre care Cervantes pretinde că i-ar fi auzit dialog  nd într-o noapte la spitalul din Valladolid. Fiind o modalitate

⁵ Că e vorba de o falsă universalizare, adică în afara universului cognoscibil, o demonstrează și comentariul critic care exaltă acest teatru.   n cartea *Aspecte din teatrul contemporan* (București, 1941), Alice Voinescu stipula: „  nsușirea specifică a acestui teatru, religios prin excelență, e...catolicitatea, adică universalitatea sa... el nu creează caractere în sensul de ființe închegate prin comportări univoce și a căror gesturi se pot prevedea... făptura lor nu se fixează în stări de conștiință ce ne-ar permite să ne apropiem de ele cu tiparul psihologic, sau să le hot  rn  cim cu linia statică a unei însușiri permanente” pentru că „toate faptele eroilor... sînt pe deplin inutile, gratuite”.

Dacă ar fi să luăm ad-literam explicația autoarei, apoi ea ar fi contestabilă chiar și pe planul ce ne este propus, deoarece „catolicitate” nu înseamnă încă „universalitate” (decît etimologic:   n grecește, katholikos = universal) at  ta vreme c  t marea schismă de la 1054 a adus pe lume ortodoxismul, mai t  rziu, Confesiunea de la Augsburg — evan  gelismul, hot  r  rea lui Henric al VIII-lea — anglicanismul, și aș   mai departe. Nici „creștinism” n-ar fi omolog universalității, în pluralitatea de religii existente. Din punct de vedere estetic este evident că unui asemenea teatru    este specifică *singularitatea*, căci din toate explicațiile asupra lumii, el a ales exclusiv una și anume aceea care, la drept vorbind, o respinge ca realitate obiectivă. („Fără mine — zice Claudel —   ntreaga natură e goală; eu sînt acela care-i confer sensul.”)

de universalizare, printre altele, cu o pronunțată particularitate metodică și stilistică, ea nu poate fi considerată independent ci funcțional, subsumată unei idei generale, unei metode, unui curent artistic, situată în ansamblul de determinări care caracterizează procesul de creație și opera finită.

Și nu e vorba numai de piesa-fabulă, ci și de alte forme de teatru criptic care își așteaptă o explicare și situare estetică mai precisă. În primele decenii ale secolului nostru, piese de-ale lui Ibsen, Gorki, Cehov, care lărgeau considerabil cadrul scenei, inițiind dezbaterile unor probleme generale, au fost numite simboliste⁶. Dar, mai târziu, *Constructorul Solness*, *Azul de noapte*, *Livada de vișini* au fost înglobate în realism⁷. Tot astfel, Giraudoux, care în anumite condiții social-istorice își căuta un drum propriu, prelucrând teme mitologice, biblice și elaborând feerii pentru a enunța adevăruri pe care le considera universale, a fost apreciat ca unul care a lovit în „realismul sumar“, ținînd seama de „aportul pe care-l poate avea simbolismul“ în înnoirea stilului dramatic⁸. O tendință de a declara simboliste unele drame moderne se desenează și azi. Personajul central din *Biedermann și incendiarii* de Max Frisch e un simbol, într-adevăr, al lășității criminale a micului burghez care, cu un amestec de spaimă retractilă și voluntarism filistin, îi hrănește și ocrotește pe incendiarii, chiar sub propriul său acoperiș. Claire Zachanassian, „bătrîna doamnă“ oaspete al Gullen-ului, e simbolul marelui capital vindicativ și lacom, răspîndind moarte sub aparența binefacerilor dezinteresate⁹. Dar, în asemenea piese, care operează cu simboluri, se fac procese dure și drepte viciilor unei societăți, se aruncă o lumină crudă asupra unor mentalități și așezări sociale cangrenate, e decorticată și expusă nudă concepția burgheză despre viață în cele mai variate manifestări ale ei¹⁰. Simbolul este, într-adevăr, mai sărac decît imaginea din punct de vedere gnoseologic — aceasta se poate constata lesne —, iar concepțiile pesimiste ale autorilor citați, soluțiile lor individuale sau refuzul opțiunii pentru un termen sau altul al conflictului (sub pretextul „libertății de alegere“ a spectatorului) reduc simțitor din valoarea de act de cunoaștere a dramaturgiei respective. Cu asemenea delimitări, și în nici un caz necondiționat (ci într-un complex de condiționări și raportări sociale și estetice), această dramaturgie, care își propune condamnarea stărilor materiale și spirituale potrivnice omului, are dreptul să se înscrie în discuțiile care încearcă acum să deseneze sfera realismului contemporan. E de menționat că ceea ce e mai bun în literatura lui Osborne, Dürrenmatt, Eugen Ionescu, Max Frisch și a altora, e inspirat din dorința de a aborda problemele majore ale contemporaneității și de a le dezbate din punct de vedere civic, cu o sensibilă atenție față de curente mari ale opiniei publice favorabile, direct sau indirect, progresului social și spiritual al omului. Tocmai prin tendința spre generalizări ample și dezbaterile de idei, prin încercarea uneori afișată de dezangajare față de ideologiile militariste, revanșarde, expansioniste, o bună parte a teatrului occidental valoros, deși suferind de anume mărginiri și neputințe, e validată de conceptul larg al realismului contemporan și urmează doar a se studia în ce fel anume, pornindu-se de la formele uneori inedite, particulare, cîteodată șocante, prin care se exprimă și care, după părerea mea, îmbogățesc realismul cu noi categorii.

Cu cît eroul își ramifică și-și întărește legăturile cu lumea, cu cît se dezvoltă generalitatea sa și se lărgeste universul său spiritual, cu atît devine mai concret din punct de vedere istoric și mai logic. Căci aceste legături sînt

⁶ Un comentariu românesc asupra lui Ibsen (*Henrik Ibsen, viața și opera, filozofia lui socială* de Mihail Negru, București, 1920) găsea o soluție pitorească îndoileii dacă dramaturgul nordic e simbolist sau realist: „arta lui este un adevăr viu, neîmbrăcîndu-se decît în real“, iar asupra personajelor „planează un simbolism superior“, astfel că „dramele lui cuprind tot atîta simbolism cît și realism“.

⁷ „...Cehov simțea nevoia unor generalizări literare largi, avea tendința de a reda felul de trai și starea de spirit a unor întregi păături sociale. Avea nevoie de un gen literar care să-i deschidă posibilitatea generalizărilor vaste. Posibilitatea aceasta i-o oferea genul dramatic... *Livada de vișini* este o dramă psihologică și de moravuri, cu un conținut social, realist ca manieră, lirică prin structură“ („Literatura rusă“ de D. A. Zercianov, D. I. Raihin, V. I. Striaev, traducerea românească în Editura „Cartea Rusă“ 1952).

⁸ Ideea e a lui Roland Purnal, în studiul despre Jean Giraudoux, din culegerea „Aspects de théâtre contemporain en France“ (1930—1945), Editions du Pavois, Paris.

⁹ „Numele ei e compus — precizează Friedrich Dürrenmatt — din cele adevărate ale marilor potenți: Zaharoff, Onassis, Gulbenkian.“

¹⁰ Uneori li se spune acestor lucrări piese-parabolă, ceea ce în bună parte e just, dacă se are în vedere latura de alegorie, vorbire învîlăuită, aluzivă, dar într-o altă bună parte e și nedrept: parabola era o povestioară cu cuprins didactic-moralizator, pe teme religioase...

manifestări inerente a setei de cunoaștere și constituie un sistem de comunicativitate prin care eroul se fixează, se istoricizează. Bineînțeles, dacă aceste legături sînt reale, necesare și nu concepute la modul ilustrativ. Exprimarea în fraze generale privind destinul omenirii, considerațiile pe teme abstracte nu caracterizează încă universalitatea unui personaj dramatic și nu arareori autori ambițioși și-au răstăcit eroii prin pădurile divagațiilor (fie din lipsă de dexteritate, fie din rîvnă de a vorbi de-a dreptul publicului) pînă le-au pierdut urma. Injectat cu „avîntul de idei“ de către Schiller, care nu-i putea admite numai o oarecare existență de intrigant, Franz Moor monologhează prelung, explicitîndu-și intențiile și tenebroasele gînduri pînă la acel grad de inconsistență cînd ideile se desprind de capul care le-a gîndit: „Conștiință! Da, da, strașnică sperietoare pentru a goni vrăbiuțele fricoase de la cireșii plini de roade! Mai mult chiar, conștiința este un fel de poliță scrisă cu... dichisuri, de care, la nevoie, se poate folosi falitul!... Deci, fără zăbavă, toate astea la o parte. Acel ce nu se teme de nimic nu e mai puțin puternic decît cel de care toată lumea e-ngrozită“. Etcetera. Pe cît de esoteric devine maleficul tînar Moor, pe atît de limpede împărtășește Iago lui Roderigo rațiunile vrăjmășiei trainice ce i-o poartă lui Othello și modul în care și-o transformă în scop. A dorit să-i fie locotenent și maurul nu l-a acceptat decît ca sublocotenent, în folosul altuia; îl urmează deci ca să-și rezolve mai lesne propriile socoteli, definindu-se ca unul din acei oameni „care luînd forma și înfățișarea ascultării își tin înimile pentru a se servi pe ei înșiși, dînd stăpînilor numai aparențele unui serviciu îndeplinit cu conștiință... nu din iubire și datorie mă fac că-l ascult, ci pentru un scop al meu, personal“. În replicile din această scenă, exprimarea nu e numai limpede, ci și sugestivă pentru subtextul veritabil al ierarhiilor din armata de mercenari a trușășelor seniorii și, mai departe, pentru caracterul general-uman al uneltitorului care-și înfășoară cu grijă ura în vîlurile ipocrite ale supunerii. Iago e superior lui Moor ca forță a răului pentru că e fixat cu mai mare forță dramatică și caracterologică în planul istoric și al ideilor epocii. De aceea e și mai logic ca personaj.

Relația aceasta intimă între generalitate umană și istoricitate în structura personajului teatral este, într-un fel, un reflex al raportului dialectic dintre logic și istoric. Filozofia materialistă definește logicul drept reflectarea generalizată, corectată a istoricului și, din alt unghi de vedere, mijlocul de a cunoaște istoricul. Studiul minuțios al dispozitivului forțelor de clasă în evul mediu romînesc l-a dus pe Hașdeu spre un Răzvan reprezentativ în contextul istoric dat, dar pe măsură ce iei cunoștință de el, personajul emană, în cercuri concentrice din ce în ce mai largi, înțelesuri generale adînci privind zădărnicia ambiției de a stăpîni a conducătorului care se izolează de mase, tragismul automatizării în direcția cultului personalității. Numeroase personaje teatrale preluate din istoria reală au captat astfel, prin puterea generalizatoare a fanteziei cu care au fost recreate, o lumină nouă, începîndu-și o a doua existență în artă — uneori mult mai amplă decît aceea ratificată de istorie. Modestul poet francez (dar strălucit gînditor) Cyrano de Bergerac, obscurul domnitor moldovean Iacob Eraclide, numit Despot-Vodă, țarul Boris Gudunov, neîndemînată regină a Scoției, Maria Stuart, nobilul german Goetz von Berlichingen, triumvirul roman Marcus Antoniu, patricianul Lorenzino de Medicis, numit și Lorenzaccio, au contribuit cu existența lor istorică la făurirea unor caractere artistice care au căpătat independență, desprinzîndu-se de model ca fructul de pom. Cîteodată istoria a fost chiar amendată de dramaturg pentru că, prin unele amănunte, contravenea funcției generalizatoare hărăzite personajului; nimeni nu i-ar mai reproșa azi lui Alessandro Manzoni că l-a idealizat pe vestitul „condottiere“, *Contele de Carmagnola*, a cărui pendulare duplicitară între ducatul de Milano și republica Veneția, în zbuciumata istorie a cinquecento-ului, nu pledează pentru acceptarea lui ca un oștean tocmai pur și loial. Dar scriitorul liberal avea nevoie de un pretext pentru a-și expune ideile republicane, precum și cele privitoare la unificarea țării sale; figura militarului celebru i-a servit în acest scop. A separat din biografia respectivă un număr de trăsături reale, anexîndu-i altele fictive, care au devenit însă verosimile în structurarea artistică unitar săvîrșită și în raport cu țelul afirmat al lucrării.

În aspirația firească a mării creații către universalitatea tipurilor, teatrul a căutat și eroii în istorie și istoria în eroi, totdeauna pentru a se putea eleva la sinteze. Uneori, realitatea ternă nu-i oferea autorului eroul în care să poată investi verdictul său înaintat asupra prezentului și atunci creatorul se adresa istoriei

indepărtate; altele o făcea din cauza vicisitudinilor societății în care trăia, recursul la istorie avînd un sens parabolic. Iar în alte cazuri, istoria era abordată pentru fascinația epică pe care o exercită neconținut asupra cugetelor noastre, ea furnizînd în asemenea împrejurări mai ales faldul somptuos care drapa eroii. În teatrul modern li se încredințează adesea unor personaje istorice rolul de argumente în dispute contemporane, chiar și cu transplantare directă în actualitate. Enigma Ioanei d'Arc i-a preocupat pe mai mulți dramaturgi. Bernard Shaw a considerat-o ca o apoteoză a nonconformismului și independenței în gîndire, ca o probă a vitalității și inteligenței fire a poporului, în contradicție cu concepția obtuză a puterii stăpînitore în toate problemele date: „o țărăncă tină, cu spirit sănătos, sagace, cu o forță a spiritului și o vigoare corporală extraordinară. Tot ceea ce făcea era calculat cu grijă... la război era tot atît de realistă ca Napoleon... Ca și Wellington, își adapta metodele de atac particularităților apărării“. Shaw n-a vrut să lase nici un fel de echivoc asupra intenției de a generaliza în contemporaneitate pe material istoric, pornind de la ideea originală că arta contemporană, recurgînd la personaje din trecutul istoric, are datoria de a le da o superioară conștiință de sine (pe care n-au avut-o, n-au putut-o avea la timpul lor), ajutîndu-le să se „obiectiveze“ în lumina a ceea ce au aflat despre ele și a judecării istoriei în perioada scursă din vremea cînd au trăit aievea, pînă în vremea piesei. „Incumbă teatrului — zice reputatul scriitor — să facă personajele sale mai inteligibile pentru ele înșile decît și-ar fi fost sieși în viața reală. Nici nu există, de altfel, vreun alt mijloc de a le face inteligibile pentru public... Cauchon și Lemaitre trebuie să facă inteligibile nu numai propriile lor persoane, ci Biserica și Inchiziția. La fel, Warwick trebuie să facă inteligibil sistemul feudal. Toți trei trebuie să facă astfel inteligibil publicului din secolul XX, o epocă...“¹¹. Jean Anouilh a reluat efigia pentru a-i valorifica alte trăsături și a reconstitui procesul în altă circumscripție ipotetică: eroina a fost judecată nu pentru neîncredere în biserică, ci pentru încredere în Om, pe fundalul unei înfruntări cumplite între umanismul popular și antiumanismul teologic. Brecht a încorporat cu îndrăzneală ideea personajului istoric într-o fată simplă din Germania înfierbîntatelor lupte de clasă ale secolului nostru, făcînd-o pe *Sfînta Ioana a abatoarelor* să parcurgă itinerariul ei tragic pe un drum contemporan, la capătul căruia va afla rațiuni nu străine de cele de odinioară ale condamnării ei.

Datorită forței excepționale cu care au fost intuite — apoi explicitate în creație — legăturile multiple cu istoria, cu sufletul popular, ale unor eroi de sorginte folclorică, s-au constituit în literatură unele mituri, preluate apoi de-a lungul secolelor în mereu noi viziuni. Ele au intrat în viață cu un brevet de identitate reală și chiar dacă acestor personaje li se împrumută cu anii alte trăsături — ori li se atrofiază sau hipertrofiază unele din cele veritabile, care le definesc personalitatea originară — totuși ele își păstrează nealterată matricea spirituală. Prometeul lui Shelley sau al altor scriitori moderni — chiar și al lui Victor Eftimiu — rămîne, în funcția sa esențial umanistă, acela care a fost creat odată de aezi Heladei și săpat apoi în marmură pentru vecie de Eschil. Don Juan, iradiîndu-și în felurite culori fascinația prin prisma întoarsă mereu cu altă fațetă spre noi, de Molière, Byron, Pușkin, Shaw și atîția alți poeți, dramaturgi, romancieri, rămîne întotdeauna, în ființa sa și în calitatea dominantă, cel pe care l-a încrustat imaginația poporului spaniol în chihlimbarul unei legende și pe care apoi l-a șlefuit cu artă înaltă de giuvaergiu Fray Gabriel y Tellez, Don Tirso de Molina, celebrul autor al Renașterii iberice. În comentariul critic care însoțește cea mai autorizată și completă ediție a operelor clasicului spaniol, Blanca de los Ríos se referă lămuritor la densitatea universalității acestui mit și la substanța vitalității extraordinare a lui *El burlador de Sevilla*: „Don Juan încarnează întreaga Renaștere, acea oră a istoriei noastre cu zile pline de mîndrie superbă, erotism și răzvrătire; personifică orgoliul unei rase ce se mîndrește legitim și strălucind de aventura ei triumfătoare care îi aruncase în miinile-i îndrăznețe o lume plină de minuni; e fructul natural al opulentei Spanii care dobîndise cuceriri fabuloase, este fiul acelei nevrotice generații care a trăit între viziunile ascetice ale lui Theotocopulos și „Visurile“ licențioase și pline de vrajă ale lui Quevedo, amestecînd paginile Sfîntei Tereza cu acelea ale lui Boccaccio sau ale „Celestinei“ și producînd oameni-sinteze de o atît de donjuanescă textură precum a fost Lope de Vega. Dacă există medii propice a produce donjuani, apoi unul din ele a fost acea Spanie, acea Sevillă renascentistă, piață a comerțului intercontinental, tumultuos cosmopolis, adevărată

¹¹ G. B. Shaw, „Sfînta Ioana“, Paris, Calman-Levy, 1925, (Prefața).

capitală spaniolă a două lumi, depozit de aur al Indiilor, seniorie a timpului liber, luminii, dragostei, vast azil de aventurieri și pungăși".¹² Asemenea sinteze se nasc îndeobște la o confluență fericită între literatura populară și cea cultă, una desăvârșind în formele cerute de gustul și sensibilitatea contemporanilor ceea ce cealaltă găsește după o observație pătrunzătoare și îndelungată asupra vieții naționale și cizelase vreme de câteva generații. Mitul literar are valoarea unui fenomen care exteriorizează concret o esență națională și poate de aceea el se oferă atât de plurivalent interpretărilor ulterioare. Numai când fenomenul e dislocat de esență, când rădăcinile prin care personajul era ancorat în solul natal sint rupte și eroul scos din istorie, mitul se devitalizează și se deprofilează. Drama iraționalistă a lui Lucian Blaga *Meșterul Manole*, proiectată în afară de loc și timp și reducând geniul la revelație mistică, nu înseamnă explorarea „sensurilor ascunse ale mitului”, cum afirma Eugen Lovinescu¹³, căci legenda populară — așa cum e cunoscută, nu numai la noi, ci și în alte variante datorate intensei ei circulații balcanice — încheagă figura de impresionant tragism a meșterului constructor, pe ideea fundamentală a dăruirii pînă la jertfă de sine, într-o creație cu implicație materială și socială directă. Dematerializarea simbolului și a circumstanțelor care îl configurează, introducerea unui sens străin anihilind dinamica intrinsecă a eroului în folosul unui imobilism metafizic eterizat, a și făcut ca drama să rămînă „o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism”¹⁴.

Eroul nu se poate naște atîta vreme cît individualitatea sa exprimată prin particularități nu e fecundată de o idee generală care, la rîndu-i, este o expresie filozofică a epocii. Iar personalitatea sa se dezvoltă în acțiune nu prin faptul că gîndirea i-e încărcată cu generalități sau prin aceea că ilustrează abstracțiuni ce pot fi deduse cu facilitatea extragerii semnificațiilor dintr-o șaradă distractivă, ci pentru că el, personajul, descoperă contradicțiile și luptă pentru a le învinge în sensul idealului său, pentru a înlătura ceea ce, în raport cu acest ideal, este impropriu, neconform lumii în care trăiește. Aici, în această caracteristică a eroului e și un indice al viabilității relației funciare dintre actualitatea și contemporaneitatea dramei. Există, în destul de multe piese, o actualitate precisă a referințelor concrete la identitatea eroilor, acțiunile diurne, mediul în care se mișcă, comportare etc. Pe de altă parte, personajele formulează propoziții de ordin general, fac trimiteri la idei care sint ale timpului nostru și au chiar viziuni largi ale viitorului. De ce, totuși, după o durată relativ restrînsă, devin inactuale (conținînd organic această infirmitate chiar din momentul cînd s-au născut)? A afirma că n-au fost concepute cu talent e doar un mod de a constata efectul, nu cauza, și de a eluda discuția. considerînd producerea drept alogenă în cîmpul artei. Totuși, unele din piesele în cauză nu sînt neartifice și nici lipsite de interes. E probabil că în asemenea cazuri ideile generale n-au fost descoperite prin observație directă asupra concretului, ci adăugate conform cu convingerile autorului, iar concretul a fost sesizat numai în detalii evocînd realități imediate. Situația principală în care se află eroul n-a fost reținută ca o particulă a unui proces, ci izolată de context; personajul n-a fost gîndit în contemporaneitate, ci într-o actualitate limitată, tîrîcuită de obiective mărginite. Rezolvarea foarte concretă a acestor acțiuni dă gata și eroul, reîntorcîndu-l la punctul de pornire. Asemenea personaje par afluenți ai fluviului vieții, care după ce au încercat, fără succes, să plutească distinct în albia cea mare fac cale întoarsă spre izvor. Ele nu pot fi socotite contemporane decît dacă actualitatea lor e structurală, spirituală, nu numai telurică, atît în idei cît și în expresie; dacă individualitatea lor are un sens generalizabil, integrator și nu separator, imaginea, metafora, simbolul concentrînd razele cele mai prețioase ale soarelui pentru a proiecta lumina lui veșnică asupra omului de azi. Contemporaneitatea eroului nu înseamnă neglijarea caracterului concret-istoric, ci relevarea lui cu pregnanță maximă, dar prin detalii semnificative, nu prin mărunțișuri; prin căutarea eroicului veritabil, izvorît din fapte, și nu prin exacerbări bombastice; prin dezvăluirea poetică a acelor laturi ale realului care dau spectatorului fiorul ineditului și bucuria recunoașterii, îmbogățindu-l cu o echivalență nouă a realității. Contemporaneitatea eroului presupune un grad înalt de afectivitate, intelectualitate și sens istoric.

¹² Tirso de Molina, *Obras completas* (vol. II), S.A. de Ediciones Aguilar, Madrid, 1952, (comentario de Blanca de los Rios).

¹³ În „Istoria literaturii romîne contemporane” (1900—1937), Editura librăriei Socex et co., S.A. București, p. 371.

¹⁴ G. Călinescu: „Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent”, București, 1941, p. 797.

E interesantă evoluția dramaturgiei lui Camil Petrescu în ce privește situația eroului în contemporaneitate. Intenționând un proces aspru și vast timpului său, autorul a căutat multă vreme o epocă de decadentă în care să-și fixeze eroul, oprindu-se vremelnice la evul mediu românesc, abia mai târziu hotărându-se asupra unei Veneții putride, crepusculare, căreia Pietro Gralla avea să-i adreseze tăiosul său rechizitoriu. Mercenarul cu suflet nobil e într-un dezacord dezlănțuit cu instituțiile și moravurile decăzutei cetăți și, deși ambianța istorică e construită cu autenticitate deplină pînă în detalii, diatriba este transparent actuală pentru societatea românească a celui de-al treilea deceniu al veacului nostru. Gralla nu poate decît disprețui această lume și se desparte de ea cu silă. Pentru a exprima conflictul ireductibil dintre el și mediul în care trăia, scriitorul a căutat o metaforă istorică și s-a întrușchitat pe sine într-un erou al Renașterii, păstrîndu-se în contemporaneitate prin valcarea actuală a dezbaterii. În condiții schimbate, în primii ani ai Revoluției noastre, el s-a apropiat de chipul unui erou autentic, Bălcescu, pornind de la acest personaj reprezentativ pentru a reconstitui o epocă și a adera la revoluționarismul radical și consecvent. Eroul său literar este de astă dată contemporan nu numai prin caracterul înaintat al concepțiilor sale și activitatea pe care o desfășoară, prin intransigența și puritatea gândirii sale, ci și prin hotărîrea de a uni gîndul cu fapta și de a schimba lumea din temelii. În problematica intelectualului din opera dramatică a lui Camil Petrescu, Bălcescu reprezintă soluția ultimă; autorul a ajuns la ea prin adoptarea concepției materialiste asupra istoriei și a metodei realist-socialiste. Metaforizat în Gralla doar pentru a se opune societății, Camil Petrescu se identifică cu Bălcescu pentru a lupta, a se încadra el însuși, mai departe, în revoluția pe care eroul pașoptist n-a putut decît s-o viseze.

Mihail Sebastian se plasa într-un alt mod în contemporaneitate, prin eroi care refuzau prezentul meschin pentru a-și construi o lume imaginară conformă cu visurile lor pure, de adîncă omenie. Ștefan Valeriu, Bogoiu și tot *Jocul de-a vacanța* reprezintă o dramă a oamenilor cu o identitate apăsătoare prin anonimatul ei. Toți doresc să și-o piardă măcar pentru o clipă în folosul unui vis care să depășească și să înfrîngă realitatea meschină. În *Steaua fără nume*, Miroiu se teme să cerceteze prea îndeaproape cine este Necunoscuta și preferă să-i confere numaidecît, nedecarat, o biografie siderală, iar ea acceptă să fie, măcar pentru o clipă, altceva decît ceea ce este, văzîndu-se în ochii celui alt — ca într-o oglindă fermecată — o făptură de vis. Profesorul Andronic nu dorește să afle prea exact cine este Magda Minu și e mai bucuros să pornească cu ea într-o fantastică retrospectivă pe itinerariile lui Alexandru Macedon. Deși mărginită oarecum în felul cum concepe cealaltă lume, evaziunea aceasta dintr-o lume înăbușitoare se înscrisă în tendința generală progresistă a contemporaneității, de refuz al unei alcătuirii sociale care mutila personalitatea. Contradicția era între esența falsă și aparența și de aceea personajele numite ale lui Sebastian trăiau o dramă poetică. În condiții istorice fundamentale schimbate, Șeful sectorului suflă al lui Mirodan vine din vis, dintr-o lume viitoare, să restituie identitatea femeii care se pierduse pe sine, s-o facă să redevină ea însăși, să i-l arate pe iubitul-i Gore așa cum e în realitate; țelul său este ca oamenii să se regăsească pe pămîntul trainic al unei realități care-i cheamă pe fiecare spre deplină realizare a tuturor aspirațiilor. Aici aparența era falsă: Horațiu părea realist, un om practic, în fapt e un om cu resorturile spirituale ruginite; Magdalena vegeta într-o visare vană, depersonalizîndu-se în posesiunea brutală a lui Horațiu, dar pe ea o caracterizează decizia, nu inacțiunea, și va înțelege pînă la urmă cum să-și asume singură responsabilitatea fericirii personale; Gore părea un om oarecare și e un erou. Întrucît înlăturarea aparențelor duce aici la concluzii tonice și e făcută cu umorul emanat de superioritatea morală a omului de azi față de vestigiile trecutului, personajele lui Mirodan se integrează în contemporaneitate prin intermediul unei comedii poetice.

Universalitatea eroului se alimentează nu numai din substanța întrebărilor pe care și le pune sau le adresează contemporanilor, ci și din aceea a răspunsurilor. În unele confesiuni sau luări de poziție, dramaturgi moderni din Apus declară că ei nu resimt obligativitatea răspunsului conluisiv. Dürrenmatt, de pildă, arată că își propune să înfățișeze un tablou al lumii de azi, în care să se observe conexiunea universală a fenomenelor și relația indestructibilă dintre om și mediul social, dar în același timp pretinde că scrierilor sale nu li se poate atribui nici o tendință etică. Spectatorului i se lasă „libertatea de alegere”. În *Vizita bătrînei doamne* însă, el atrage atenția tăios că există pe lume o forță oarbă și crudă, un Moloh modern,

setos de singe, urînd viața — și condamnă cu toată convingerea această forță, deși, pesimist, refuză s-o vadă pe aceea contrară, capabilă s-o anihileze. În octombrie 1946, după premiera piesei sale *Zidul chinezesc*, la teatrul din Zürich, Max Frisch a fost pofțit de spectatori — printre care erau mulți studenți — la o discuție. Ei l-au invinuit cu vehemență că escamotează verdictul asupra problemelor pe care le ridică în piesă. Autorul elvețian a încercat să teoretizeze poziția sa, repetînd o frază a lui Ibsen, formulată în alt context istoric: „sînt aici ca să pun întrebări, nu să dau răspunsuri”. Totuși, protestul categoric al auditorilor l-a îngîndurat și, mai tîrziu, în „Jurnal” a notat: „ca autor, aș considera că sarcina mea este integral îndeplinită dacă i-ar reuși vreodată unei piese să formuleze astfel problema încît, din acea clipă, spectatorii să nu mai poată trăi fără răspunsul lor *propriu*, răspuns pe care să nu-l poată da decît prin însuși felul lor de a trăi.”¹⁵

Iar în *Andorra* a dat un răspuns ferm întrebării: cine e vinovat că fascismul a putut făptui una din cele mai cumplite fărădelegi ale sale?

Poate fi deci eludat răspunsul? El se găsește, într-un fel, chiar în întrebare, și e greu de crezut că se pot pune întrebări fără țel atunci cînd acestea privesc problemele majore ale umanității. Foarte edificator în acest sens este chinul de gîndire pe care-l afișează Eugen Ionescu. Iată-l întrebîndu-se și răspunzîndu-și cu întrebări: „«Care este concepția dv. despre viață și moarte?» — mă întrebă un ziarist sud-american, în timp ce coboram pasarella vasului, cu valizele în mîini. Lăsaî jos geamantanele, îmi ștersei sudoarea de pe frunte și-l rugai să-mi acorde douăzeci de ani pentru a reflecta asupra întrebării, fără a-l putea totuși asigura că atunci va avea răspunsul. E tocmai ceea ce mă întreb și eu — i-am spus — și scriu pentru a mă întreba... Dacă un scriitor, un autor m-ar întreba pe mine pentru ce citesc, pentru ce mă duc la spectacole, aș răspunde că le frecventez, nu pentru a căpăta răspunsuri, ci alte întrebări...” Destăinuirea face să încolțească în sufletul celui ce o prizează un început de neîncredere. Oare comerțul oamenilor cu arta are drept sens acumularea avară de incertitudini? Mai departe, această neîncredere în autenticitatea funcției a mărturisirii sporește, căci, printre întrebările care-l frămîntă obsesiv, cunoscutul dramaturg le enumeră și pe acestea: „Pentru ce scriu? Oare pentru că mă simt singur și vreau să rup singurătatea, să comunic sau să fraternizez cu semenii mei?... Oare pentru că doresc să înțeleg lumea?” Dar simpla enunțare a unor astfel de probleme presupune o reflecție anterioară, *în sensul lor*, și care a făcut ca ele să se nască cu necesitate; înseamnă că în haosul (aparent) de îndoieli, subiectul gînditor are anumite puncte de reper. Ba chiar, la un moment dat, și un corp de criterii. Care, de altfel, nici nu întîrzie să se ivească: „Îl prefer pe Balzac lui Eugène Sue, pe Shakespeare lui Feydeau. Am deci niște criterii. În mare, dacă îl prefer pe Shakespeare lui Feydeau, e pentru că mi se pare că universul shakespearean e mai amplu, mai complex, mai universal uman, mai adînc, mai adevărat decît acela al lui Feydeau”. Iată deci că punctele de reper ale scriitorului sînt bine înfipite în terenul valorilor perene ale culturii. De altfel, numaidecît și exclamă dezolat de contradicția în care a intrat: „Cînd sînt partizan, mă întreb totdeauna de ce sînt astfel și îmi spun că n-ar trebui să fiu.”¹⁶ Dar este. Căci, dincolo de cochetăria cu relativismul, se află o atitudine serioasă față de probleme dintre cele mai zguduitoare ale conștiinței umane, o finalitate artistică uneori declarat antifascistă, antiburgheză. Filozoful speculativ îi este net inferior autorului de teatru și personalitatea reală trebuie aici căutată nu în declarații jurnaliere, ci în opera propriu-zisă. Béranger există pentru ca să ia atitudine împotriva rinocerizării și, după ce și-a epuizat îndoielile, apucă decis o carabină care, figurat vorbind, e un răspuns și pentru sine.

Dar a venit oare în lumea scenei vreun personaj pentru a adresa doar întrebări publicului și a se retrage mut? Răspunsul personajului e uneori explicit și alteori implicit, mi se pare însă că el e conținut totdeauna în natura legăturilor eroului cu lumea. Pîrgopolinice, oșteanul fanfaron al lui Plaut, orgolioasa Cleopatra captivă a clasicului francez Jodelle, Volpone al lui Ben Jonson, Alceste, mizantropul molieresc, Ceățki al lui Griboedov, Osvald Alving al lui Ibsen, Kordian al polonezului Slovački, Hagi Tudose al lui Delavrancea au dat, toți, răspunsuri viguroase la întrebări grele ale timpului, fie formulîndu-le („...gîndeam să urc spre mării

¹⁵ cf. Eduard Stäuble, „Max Frisch”, Zürich, 1959.

¹⁶ Fragmente dintr-un studiu apărut în „Revue de métaphysique et de morale”, reproducute în ziarul francez „L'Express”, nr. 671, 23 aprilie 1964.

oameni/ Din alte vremi, și-n cuget cotezam/ Să-mi pot trezi din somn contemporanii/ La fapte mari..." — zice Tasso în poemul dramatic al lui Goethe), fie determinându-le cu necesitate prin faptul că intrau, fiecare, într-un sistem original de relații cu societatea. Iar răspunsul scriitorului nu e oare însăși crearea personajului — în esență, o replică de afirmare sau negare a unei realități?

Și Brecht reclama dreptul spectatorului de a alege, dar totodată lega acest drept de obligația dramaturgului în stabilirea unor premise care să-l determine pe spectator în mod necesar să *aleagă* și nu să rămână în dilemă după ieșirea din sală. În explicațiile la piesa *Viața lui Galilei*, el interpretează cu subtilitate datele lucrării proprii și previne împotriva interpretărilor unilaterale: „De la bun început, cheia înțelegerii uriașei figuri a lui Galilei a fost concepția acestuia despre o știință legată de popor... Ar fi o mare lipsă a piesei, dacă dreptatea s-ar afla de partea acelor fizicieni care îmi spuneau — cu un ton aprobator — că retrac-tarea lui Galilei apare, în ciuda unor «ezitări», rațională, deoarece faptul i-a permis să continue cercetările sale științifice și să le transmită posterității. În realitate, Galilei a îmbogățit astronomia și fizica, răpindu-le în același timp o mare parte a semnificației lor sociale... Crima lui Galilei poate fi considerată «păcatul originar» al științei moderne. Ea a transformat astronomia modernă — care prezenta un interes deosebit pentru noua clasă a burgheziei, deoarece sprijinea curentele revoluționare ale epocii — într-o știință specială, bine delimitată, care se putea dezvolta relativ nestingherit tocmai datorită «purității» ei, adică indiferenței față de modul de producție... Până la urmă, el practică știința pe furis, ca un viciu, probabil cu mustrări de conștiință. Avind în vedere această situație, cred că nu putem simți tentația să-l preamărim fără rezerve pe Galilei, dar nici să-l bles-temăm fără rezerve... Prezentarea lui Galilei nu trebuie să urmărească o transpu-nere și o participare plină de simpatie a publicului; dimpotrivă, publicul trebuie să reușească a ajunge la o atitudine de uimire critică și cumpănire”.¹⁷

Se poate numi aceasta, inaderență la o etică, fetișizare a refuzului de atitu-dine — cum pretind uneori anumiți exegeți occidentali? Autoexegeza lui Brecht e, firește, discutabilă (în ce privește interpretarea dată de el faptelor istorice), dar e imposibil să se conteste precizia punctului de vedere care, după ce a fost odată exprimat în operă, a fost analizat din nou prin fine disocieri și analogii în „Co-mentarii“, tocmai pentru a nu lăsa loc la dubii. Spectacole diferite — cel din Berlin, ca și acela de la Piccolo Teatro, spectacolul Teatrului Național Popular din Paris, ca și cel al Teatrului Național din Budapesta și, neîndoios, premiera lui Galilei, din 1947, la Beverly Hill, în California — n-au conținut echivocuri; pre-zentind faptele, l-au stimulat pe spectator la gândire înaltă, la considerarea contem-porană a uriașei figuri a savantului, cu luminile și umbrele ei. Teatrul epic nu relatează cu răceală și impasibilitate, ci caută să curețe de pe evenimente și chipul scoria interpretărilor deformante prin raționalism uscat sau sentimentalism jilav, restituind obiectiv faptele judecății spectatorului de azi. Această obiectivitate este nutrită de o concepție științifică despre istorie, care-l sprijină pe creator în selectarea faptelor și-l ajută să constituie personaje eficiente în ce privește afirmarea adevărilor mari ale epocii.

Valentin Silvestru

(Continuarea în numărul viitor)