

# DRAMA DE IDEI ȘI VARIETATEA EXPRESIEI

Dramaturgia de idei a captat în ultima vreme un număr impresionant de susținători. Este adevărat că, în ceea ce privește conținutul exact al acestei formule, găsim deocamdată o varietate excesivă a opiniilor. Unii au văzut un conflict de idei chiar și în intriga sentimentală a unei piese ca *Doi într-un balansoar*. În acest caz, s-a confundat probabil ținuta literară a dialogului, ca și croiala elegantă a dialecticii afective, cu eleveția dezbaterii de idei. Pe acest drum, puțin mai lipsea să capete certificat de intrare în sfera pieselor de idei o farsă amabilă și necesară ca *Fii cuminte, Cristofor!* Nu este locul să discutăm îndelung asupra termenilor și speciilor literaturii. Considerăm că drama de idei, începînd cu obîrșia sa ibseniană, se constituie în compoziții dramatice create anume pentru dezbaterea temelor majore ale existenței, derivate din relația om-istorie. Raportul explicit dintre microcosmosul convențional al acțiunii și macrocosmosul ideilor capitale devine esențial în asemenea piese. În ceea ce privește mijloacele de construire literară a dramei de idei, aci trebuie să înlăturăm, de la bun început, restricțiile și canoanele absolutizante.

Am citit recent într-un articol interesant, semnat de un tînăr și talentat critic<sup>1</sup>, cîteva fraze care mi-au atras atenția. Reproșînd dramaturgiei noastre actuale că nu este îndeajuns de cerebrală și profundă, criticul realiza, pentru uzul demonstrației, o bizară opoziție între Camil Petrescu și Mihail Sebastian. Ultimul ar fi, astfel, autorul unor comedii în mod vinovat lirice. Frumoasa inteligență și adîncă neliniște ideatică ale lui

<sup>1</sup> E. Simion, „Faza monumentalului”, „Gazeta literară”, XII, nr. 16.

Sebastian ar fi zămislit un „teatru de replică spumoasă... dar fără ecouri adânci și de durată în cultură”. Nu este, desigur, necesar să organizăm apărarea scrierilor dramatice ale lui Mihail Sebastian, scrieri reprezentând o modalitate remarcabilă de tratare tocmai a „dramelor individului” și tocmai prin „angajarea spiritului”. În această privință, am putea să trimitem la chiar cuvintele lui Camil Petrescu, care credea că opera autorului *Ultimei ore*: „e dintre cele menite să înfrunte timpul, singură, prin propria ei substanță”<sup>1</sup>. Altfceva mi se pare însă important. Pe de o parte, îngrădirea artificială a dramei „de cultură” la creațiile de o linie sobră și de o intelectualitate declarată. Pe de altă parte, chestiunea extrem de serioasă a raporturilor dintre *poezie* și *idee* în teatru, cu toate implicațiile ce decurg de aici.

În ceea ce privește identificarea dramei de o înaltă spiritualitate cu aparența austeră a dialogului și mișcării, trebuie să ne exprimăm toate rezervele. Avem aci de-a face cu o reluare a neîncrederii literatului absolut în potențialul artistic-literar al mijloacelor de expresie prin excelență *teatrale*. Replica vie, lovitura spectaculară, ingeniozitatea conducerii acțiunii sînt elemente care nu condiționează, dar nici nu exclud elaborarea unei piese cu un covârșitor program de idei. Firește, există și o teatralitate interioară care fierbe în miezul unor fraze „anticalofile” și care își permite să îmbrace aspectul unei extreme lucidități, nealterate de infiltrații sentimentale. O asemenea cale aparține unor anume temperamente artistice, dar nu elimină din competiția marii arte scrierile în care gîndirea erupe, proiectînd în afară jerbe de lumină incandescente. Există, desigur, o categorie minoră a dramaturgiei care dă „replicii spumoase” o valabilitate în sine, desprinsă de procesul ideilor, sau asezonată grăbit cu datele unui conflict palid și mărunțel. În acest caz însă, nu abandonarea dialogului nud și nici acceptarea fiorului liric au produs dezastrul prăbușirii în derizoriu. Pe un fond problematic ardent, menținut la tensiunea dezbaterii de esențe, pot înflori metafore strălucitoare, după cum se pot închea discuții de o severă liniaritate. O recrudescență a prejudecății mai vechi, care opunea „teatrul-literatură” oricărei forme de „teatru-teatru”, poate fi deslușită și în acest exagerat recul în fața culorilor vii, ca și cum distincția cugetului este rezervată cenușiiului mai mult sau mai puțin dens. Este instructiv să comparăm, după trei decenii, aprecierile și rezervele exprimate în istoria sa literară de Albert Thibaudet, în numele unor infinite rezerve față de natura neliterară a „teatrului-teatru”. Vom constata zîmbind că Lenormand, singurul autor pe care criticul francez îl cita, în linia generației de după 1914, pentru „transportul ideilor pe scenă”, este iremediabil perimat și ne apare la lectură, în ciuda aerului său grav, de o îngrijorătoare facilitate. În același timp, Thibaudet nu credea necesar să-l înregistreze (în 1936 !) pe Giraudoux la capitolul teatrului, adică tocmai acolo unde a înscris, peste nivelul romanelor sale, una din principalele traiectorii ale dramaturgiei de idei contemporane.

Un alt exemplu, nu mai puțin semnificativ. Pirandello a provocat în anii de după 1920, tocmai din cauza arhitectonicii inedite a pieselor sale, o reacție negativă în rîndul consumatorilor de literatură substanțială. Spectaculozitatea creațiilor pirandelliene, cultivarea replicii paradoxale și un anume verbiaj științific au trezit suspiciunile unor susținători ai compozițiilor dramatice stilizate. Camil Petrescu și Mihail Sebastian, la unison și de această dată ca în atîtea rînduri, au privit cu circumspecție „șaradele” pirandelliene. După un număr apreciabil de ani, piesele scriitorului italian cunosc însă în întreaga lume o nouă tinerete, revelîndu-și, dincolo de artificiile exterioare (dar nu împotriva acestora), o extrem de serioasă încărcătură filozofică.

În fond, refuzînd unor drame „savuroase” titlurile de noblețe ale artei de idei, s-a plecat mereu de la neîncrederea stîrnită de aparențele barocului. Arabescurile și înfloriturile de la suprafață covîrșesc adeseori bunele intenții ale unor autori cu respirația scurtă. În același timp, cuvîntul colorat poate exprima adevăruri de prim ordin, iar jocul simbolurilor adînci beneficiază adesea de un pitoresc adecvat conturului marilor idei. Pentru a relua exemplul de la care am plecat, opoziția dintre teatrul de idei și dramoleta amabilă o determină nu mijloacele de expresie mai mult sau mai puțin rezervate, ci eșafodajul conflictului, situația-limită a confruntării pozițiilor, adîncimea meditativă și forța de nuanțare a duelului ideologic. Lui Camil Petrescu i l-am putea

<sup>1</sup> „Revista Fundațiilor”, XIV, 5, mai 1947.

opune așadar pe A. de Herz (care are și astăzi imitatori), în vreme ce *Jocului ielelor* i-am putea contrapune — de pildă — pe fratele său mai costeliv *Mitică Popescu*.

Susținând dreptul firesc al dramei de idei la o deplină varietate a expresiei, nu ne gândim nici un moment să justificăm abundența pieselor minore, care au câștigat un spațiu îngrijorător în ansamblul dramaturgiei noastre originale. Acceptînd „focul bengal” cu care jonglează Al. Mirodan într-o comedie saturată de idei ca *Șeful sectorului suflete*, nu putem decît să trecem cu un suris obosit *O felie de lună* în matricola aglomerată a vodevilului cu minime pretenții. Nu este vorba aci despre o diferență de tensiune între două creații comparabile, ci de o distanță apreciabilă între categorii dramatice distincte. Același lucru se întîmplă și cînd punem alături două drame destinate deliberat debaterii filozofice, dar care, lucrînd cu unități artistice diferite, se despart și se îndepărtează în direcții opuse. *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu se ridică la treapta dramaturgiei de idei, în vreme ce procesul din *Este vinovată Corina?* de Laurențiu Fulga o cotește pe ulița melodramelor cu teză.

Cum rămîne însă cu imixtiunea liricului în dramaturgia majoră și la ce anume consecințe poate conduce o predilecție reală a autorului dramatic spre meditația poetică? În acest punct al discuției trebuie să convenim că poezia, în formele ei cele mai acuzate, este inerentă tehnicii simbolurilor artistice. Simbolistica este, la rîndul său, familiară dramaturgului-gînditor, participînd activ și sugestiv la confruntarea dramatică a conceptelor. Ibsen însuși a instalat în dramele sale cerebrale surse de lirism abundent, sensibile în creații de maturitate, ca *Femeia mării*, sau *Rosmersholm*. La noi, Lucian Blaga a dat o înaltă expresie poetică dramei de idei, în piesele sale fundamentale: *Zamolxis*, *Tulburarea apelor*, *Avram Iancu*, *Anton Pann*. Faptul că un scriitor de prim ordin, cum a fost Camil Petrescu, și-a interzis în dramaturgie clanul liric duce la o anumită modalitate de tratare a conflictelor capitale, dar nu la singura posibilă. Dezacordul dintre individ și societate, fixat cu o superbă forță dramatică în *Suflete tari*, sau *Danton*, a cunoscut o comparabilă tratare într-o dramă patetică, străbătută de un persistent suflu romantic, ca *Anton Pann*. Chestiunea care se pune este a autenticității liricului în drama de idei, condiția fiind, și în teatru, aceea a poeziei de meditație, în genere. Este obligatorie, astfel, o corespondență adîncă și neîntreruptă între ciocnirea patetică a cugetelor și accentul liric al dialogului. În unele dintre dramele mai vechi ale lui Mihail Davidoglu asistăm la o desprindere nefirească a replicii lirizate de tonalitatea pedestră a acțiunii. Împănarea dramei cu metafore disparate și, în general, poetizarea artificială a limbajului sînt, desigur, inacceptabile. Înțeleg că pe autorul articolului din „Gazeta literară” l-a supărat numărul mare de piese care-și încălzesc zestrea săracă de idei prin solicitarea micului sentiment. Nimeni nu va contesta însă calea liberă a lirismului intens în dramele spiritului uman. În ceea ce privește fiorul romantic, el poate să aparțină comuniunii neobișnuite cu viitorul, element nou, propriu universului moral socialist. Cînd pătrunde însă în scenă declamația retorică, așezată sub un dezolant clar de lună, romantizarea devine ridicolă și ideea sucombă prin inaniție spirituală.