

numit tip de piese, sper, însă, că viitorul le va exclude: pe acelea care confundă ziua de mâine cu cea de azi, prezentându-ne idilic ceea ce ar trebui luat drept ceea ce, în fond, este, ca și pe acelea care confundă momentul nesemnificativ cu eternitatea și rămân îngropate în contingent, incapabile să deschidă omului perspective.

Fiind al omului, existând prin și pentru oameni, teatrul este, firește, indisolubil legat de viitorul omenirii înseși. A crede în capacitatea omului de a-și construi existența, de a-și organiza traiul, de a-și făuri un stil de

viață, înseamnă a crede și în spectacol, ca fiind una dintre dimensiunile vieții, pe care, urecînd-o pe scenă, o transformă în act teatral. Inovația artistică este astfel unită cu revoluționarea existenței umane, în întregul ei, cele două construcții completîndu-se, influențîndu-se una pe alta, modificîndu-se reciproc. Templul Thalei — cea mai laică dintre zeițe — va continua să aibă numeroși slujitori și să fie plin, pentru că aici se celebrează ceremonia ființei umane înseși, care dorește să se vadă, să se audă, să-și deslușească trecutul, prezentul și viitorul.

PUNCTE DE VEDERE

■ V. MÎNDRA

Fantasticul, auxiliar al dramei realiste

Vizualitatea expresă a dramei oferă fantasticului un cîmp excepțional de întrupare. Favorizată, în același timp, de mecanismul, prin excelență convențional, al creației literar-teatrale, osmoza dintre fantastic și real capătă, pe scenă, un contur familiar și apropiat ideile abstracte de reprezentările concrete ale jocului de măști. Ceea ce indică, în primul rînd, vocația specifică a teatrului pentru vizualizarea universului enigmatic este tocmai faptul că, spre deosebire de pictură sau de sculptură, el creează condiții cinetice atât „fantasticului voit“, cît și „fantasticului instituțional“ — spre a folosi formulele lui Roger Caillois. Cu alte cuvinte, pe scenă, fantasticul (sau numai miraculosul) este pus la lucru, se mișcă într-un sens organizat și declanșează urmări vizibile.

Poate că aspirația legitimă a omului către suprimarea distincției dintre vizibil și inexplicabil a participat activ la apariția poeziei dramatice, care s-a născut, pretutindeni, ca o tentativă de transpunere explicită a raporturilor dintre pămînteni și zei. La punctul său de plecare și, ori de cîte ori, pe noi drumuri, drama s-a întors la opoziția esențelor, necesitatea implicării fantasticului s-a

ivit ca o posibilitate majoră de escaladare a reprezentărilor efemerului.

Această familiaritate congenitală cu fantasticul nu trebuie înțeleasă, însă, sub unghiul restrîns al tehnicii simbolurilor. Relația dintre reflectarea stilizată a realității și participațiile fantasticului depășește frecvent mecanismul metaforelor. Mai importantă decît facilitarea dinamicii simbolurilor, în acțiunea scenică, prin jocul analogic, imixtiunea extranaturalului poate lărgi perspectiva dezbaterii dramatice și, respectînd principiul măsurii, deschide supapele dintre particular și general.

Fără îndoială că marile elaborări fantastice conferă o haină sărbătorească textelor destinate scenei și acordă teatrului romantic — de pildă — o strălucire ieșită din comun. Saltul calitativ esențial al dramaturgiei moderne s-a realizat, însă, la confluența dintre raționalismul tăios și reveria marilor umbre. Instalată în decorul traiului zilnic, fantasticul acordă șanse sporite raportului dialectic dintre gîndire și imaginație. Opera marilor reformatori ai poeziei dramatice contemporane confirmă, mai mult sau mai puțin, acest proces. Cînd, după tonalitatea co-

tidiană a dialogului de idei din *O casă de păpuși* sau *Un dușman al poporului*. Ibsen urcă spre cotele maxime ale dezbaterei, în interiorul unor conflicte naturaliste își fac loc semnele miraculosului, ale intervențiilor simili-fantastice. Pe neașteptate, fiul Hildei și al burghezului Wange, din piesa *Femeia nădii*, capătă — în afara determinărilor logice — ochii logodnicului plecat pe mările lumii, în vreme ce micul Eyolf pierе într-o ambianță saturată de legendele magice ale vinătorilor de șoareci.

La Strindberg, tragedia cuplului își lărgeste semnificația filozofică odată cu piesele de după *Inferno*. Fată de *Tatăl* și de *Domnișoara Iulia*, cantonate în psihologismul verist, înțelăm, în *Visul* și, mai cu seamă, în *Sonata spectrelor*, o coexistență a realului cu imaginarul fantastic, împinsă pînă dincolo de limitele echivocului poetic. Rezultatul, departe de a duce la o încifrare enigmatică a acțiunii, se remarcă prin consistența rațională a ideilor, pe care le mișcă într-un carusel de sensuri. În contradicție vădită cu compoziția teatrală „misterioasă”, bazată pe refuzul cunoașterii, fantasticul strindbergian se pune în slujba unei dialectici susținute de dialogul neîntrerupt al „creierelor”, de disputa inteligentă. Cum în teatru intervine și elementul specific al colaborării dintre text și public, ambiguitatea pe care o provoacă inserția fantasticului în drama de idei devine relativă, lăsînd spectatorului — în textele superioare — posibilitatea traducerii „misterelor” în semnificații luminoase.

Simbioza dintre real și fantastic a participat, astfel, adeseori, la acea tehnică nouă a finalurilor, care înlocuiește deznodămîntul net cu anticamera „deschisă” a acestuia, încredințînd publicului sarcina imaginării modului de conchidere a acțiunii. Dar, fără îndoială că frecvența fantasticului în dramaturgia contemporană se susține, mai cu seamă, prin funcția sa de universalizator, de „radical” imagistic al datelor realului.

După o desfășurare a acțiunii încadrată în limitele dinamicii obișnuite a vieții, fantasticul intervine pentru a ridica semnificațiile dramei pe un postament mai înalt. Ne aflăm, de fapt, în fața unei situații pe care Tzvetan Todorov a explicat-o, pentru literatură în general, prin „diferența de intensitate” pe care o aduce discursul fantastic în ceea ce constituie obiectul literaturii în general. Introducerea procedeeelor fantastice în punctul de apogeu al conflictului dramatic (menționat în structura sa la reflexiile realității vizibile) se datorează, așadar, tocmai faptului că „fantasticul reprezintă o experiență a limitelor”¹. Nu trebuie să ne mire, prin urmare, frecvența intensă și multiplicitatea de forme a acestui proces în dramaturgia de idei.

Cîteva piese de teatru românești, scrise în ultimii ani, solicită în mod deosebit interesul nostru pentru această prelungire a gândirii dramatice în convenționalul fantastic.

Ne gîndim, în primul rînd, la piesele lui D. R. Popescu, *Pisica în noaptea Anului nou* și *Balconul*, unde notele stranii înconjură situațiile realiste, pentru a pregăti jocul simili-fantastic din finaluri. În aceste cazuri, transgresarea cursului dramatic al realului se petrece pe ultimul cerc al unei spirale tragice. Tatăl care se întoarce acasă de la închisoare (*Pisica în noaptea Anului nou*) și se vede repudiat de fiul cel mare (Anghel) provoacă ultima, suprema ticăloșie a acestui descendent, dintr-un lung șir de felonii. Autorului i se pare că un final menținut la scara realității curente — fie chiar uciderea tatălui compromițător de către fiul arivist — nu încorporează întreaga substanță a deznodămîntului. Spre a obține un contur mai vibrant al semnificațiilor, D. R. Popescu imaginează, prin intermediul echivocului fantastic, un spațiu complementar: tatăl ucis se reîntoarce și rostește ultima replică a piesei. În acest fel, crima nu rămîne închisă în țărul aparențelor, iar termenii dramei, resuscitați, redeschid procesul moral.

Pentru a se ajunge la un asemenea final, zeci de replici și de amănunte pregătesc, din timp, deschiderea drumului către eliberarea semnificațiilor majore din contextul mișcărilor cotidiene. Un cuplu al euforiei ireponsabile (Octavia și Veturia) intervine în dialog, cu o veselă iraționalitate, subînțînd lent „realismul” acțiunii, în vreme ce un personaj cu misiune de „raisonneur” (Ion) oferă, încă din primul act, cheia sfîrșitului neașteptat al piesei: „Moartea nu e o scăpare de ceva, chiar de o rudă... Moartea nu acoperă totul, cum vrei tu: nu acoperă nici viața celui ucis, nici moartea lui, nici trecutul, nici viitorul tatălui tău... Atît timp cît tu ești viu, îl porți în tine pe tatăl și pe mama ta... Și n-o să-l poți sugruma în tine și n-o să-l poți opri să vorbească în tine, chiar de l-ai omorît”. Și în cele mai bune romane ale sale, D. R. Popescu investighează conștiințele prin secționări oblice ale materialului faptic. Fantasticul facilitează, în *Pisica*... (ca și în *Balconul*), relația dintre microcosmosul evenimential și macrocosmosul ideilor generale. Formele extranaturalului păstrează, însă, legătura cu formele realului, dublînd contururile întîmplărilor, pentru a evita simplificarea înțelegerii lor.

Departе de a interzice comunicarea cu viața reală, ieșirile în fantastic ale teatrului realist de astăzi derivă din vechile resurse magice ale genului, puternice și în perioada teatrului preclasic și a celui clasic, prin excelență obiective. Un alt dramaturg român contemporan, Alexandru Sever, acordă un loc esențial, în cîteva dintre piesele sale recente, pseudohalucinațiilor eroilor săi. Mai bine zis,

¹ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, 1973, p. 115.

el își înzestrează personajele-pivot cu capacitatea de a „oculariza” nu numai ceea ce se vede oricum, ci și ceea ce derivă din ceea ce se vede. De fapt, Sever reia lecția spectrelor lui Strindberg, dar într-o viziune adinc răționalistă a lumii, în care „fantomemele” reprezintă ipostazele gândite ale unor procese existențiale. În *Menajera*, profesorul Ion Aureliu Rebedea denunță Siguranței antonesciene o studentă comunistă, care, cerându-i găzduire, îi amenință liniștea muncii sale științifice. Dar, după execuția ei capitală, studenta Gabi reapare în apartamentul delatorului, și nu o singură dată. Spre deosebire de reînvierile concrete din dramele lui D. R. Popescu, la Al. Sever morții revin ca plămuiți onirice. Gabi (din *Menajera*), departe de a se transforma într-o stafie justițiară, provoacă — prin fermecătoarea ei prezență de după moarte, dialogând „firesc” și cordial — autocondamnarea lui Rebedea, care se sinucide pentru a-și recăpăta demnitatea. În acest fel, actul egotist al profesorului este împins, prin fantasticele apariții ale victimei sale, spre consecința lui logică. Tiparul relatării realiste este frânt, pentru a fi reintegrat în plan ideatic. Într-o altă piesă a lui Alexandru Sever (*Comedia nebunilor* sau *Ingerul bătrîn*), mediul acțiunii — un lagăr nazist de exterminare — opune imaginii adevărate a realității nuda, descurajantă tocmai prin materialitatea ei dură. De data aceasta, însă, prezența fantasticului trece din-

colo de tehnica spectrelor, introducând prezența fantomatică a unui inger al libertății, chintesență a nostalgiilor celor deținuți. Aparițiile, inexplicabile rațional, ale „ingerului bătrîn” aduc în conflictul realist argumentul forței visului omenesc.

Participarea fantasticului la dezvoltarea conflictului de idei este justificată și de natura ludică a dramei. Ca joc superior, opera dramatică se fundamentează pe un raport complex între convenție și imaginație. Mai cu seamă jocul dramaturgic al ideilor cere o dezvoltare care nu se poate dispensa de nuanțarea imagistică a conflictelor. Într-unul dintre eseurile sale despre „Teoria jocurilor”, Roger Caillois trece printr-o definiție a jocului „regula” și „fiecției”, care „par a fi apărut una din alta”, cu remarcă revelatoare că „activitatea fictivă” în joc este „însoțită de o conștiință specifică, de realitate secundă sau de irealitate pură, în raport cu viața curentă”². Tocmai această „realitate secundă”, resimțită conștient, legitimează pătrunderea fantasticului în jocul literar-teatral. În fond, supusă disciplinei compoziționale realiste, imaginea fantastică sprijină exprimarea originală a relației dintre formă și conținut în dramaturgia contemporană.

² Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, Editura Univers, 1975, p. 258.

Note

Un studiu fundamental

În seria de „Studii literare” din opera marelui profesor clujean D. Popovici, vede lumina tiparului, după alte două lucrări de referință („Literatura română în epoca „Luminilor” și „Romantismul românesc”), cel mai temeinic studiu, din cîte avem, despre „părintele literaturii române”, Heliade Rădulescu, „Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu” s-a tipărit, inițial, sub egida Institutului de istorie

literară și folclor condus de D. Caracostea, în anul 1935. Uriașul enciclopedist care a dominat zorii culturii române moderne este analizat în toate acțiunile spiritului său, menite să edifice instituții și opere.

Omului de teatru, care privește arta scenică românească în perspectivă istorică, cartea îi este deosebit de utilă, căci este știut rolul lui Heliade la începuturile teatrului muntean, influența sa asupra repertoriului și asupra formării primei generații de actori profesioniști, pe băncile școlii Societății filarmoneice.

Heliade—om de teatru se reliefează cu pregnanță din studiul lui D. Popovici. Despre concepția utilitaristă a lui Heliade privind arta și despre teatru în procesul de educare, despre repertoriul teatrului național, izvorit din credința în funcțiunea socia-

lă a artei, despre studiul „stilului” în programul Școlii filarmonice, precum și despre speciile genului dramatic în gândirea lui Heliade și despre încercările acestuia în drama istorică, avînd ca model traducerea propriei din opera lui Hugo și a lui Schiller, eruditul istoric literar dă prețioase pagini de analiză.

Teoreticianul sublimului în teatru și autorul meditațiilor asupra artistului văzut în toată plenitudinea sa moral-cetățenească își păstrează, în cartea profesorului D. Popovici, dimensiunile grandioase ale sale personalități.

Reintrarea în circuitul cultural a operelor învățatului o datorăm editurii — cu însemnate realizări — „Dacia”, din Cluj-Napoca.

I. N.