

■ LEONIDA
TEODORESCU

Dramaturgia lui Leonid Andreev (I)

Faptul că Aristotel a proclamat tragedia drept genul literar suprem avea la bază două explicații (cel puțin două). Prima — tragedia *nominaliza* sursa valorii: tragicul. Asta nu înseamnă, bineînțeles, că tragicul nu funcționa în celelalte genuri literare, în epopee, de pildă. Dar, în epopee, nu tragicul era principalul factor estetic, ci altceva (mănirea lui Ahile, peripețiile lui Odiseu etc.). Deosebirea nu este pur speculativă. În tragediile antice, ca efect al nominalizării sursei valorii, tragicul apare ca obiectul nr. 1 al dezbaterii, pe cînd în celelalte genuri literare tragicul este un fenomen secundar — firește, nu în ordine estetică, în sensul că ar fi un fenomen de mîna a doua, ci fiindcă decurge din altceva, și acest altceva determină desfășurarea estetică.

Astfel, tragedia apare, firese, ca o *manifestare estetică* de prim ordin, pentru că nominalizează și etalează principala sursă a valorii — tragicul. În timp ce celelalte genuri literare doar intuiesc această sursă a valorii, fără, însă, s-o etaleze. Din acest punct de vedere, reluat adesea în fel de fel de variante în estetici post-aristotelice, tragedia este un gen desebis și univoc (vorbește direct despre o stare tragică), spre deosebire de celelalte genuri literare, care sînt, din același punct de vedere, absconse și ambigue, pentru că nu vorbesc direct despre acea stare tragică pe care, în fond, o au în vedere.

Aceasta a dus la împrejurarea că tragedia s-a constituit pe principalul teren al frămîntărilor și, mai ales, al confruntărilor estetice. Cu alte cuvinte, tragedia s-a constituit pe terenul fecund și eficient al avangardei. La urma urmei, unul dintre primii (dacă nu

primul) avangardist literar al lumii a fost Euripide, cu tot registrul de rigoare: propunerea unui nou sistem estetic, reacția lui față de literatura *conservatoare* precedentă, reacția literaturii *conservatoare* față de el etc.

În decurs de aproximativ două milenii, dramaturgia (prin tragedie) a devenit semnalul schimbărilor în literatură, al apariției noilor direcții literare. E adevărat, dacă stăm să judecăm toate epocile literare, vom depista și perioade în care dramaturgia (prin tragedie) n-a jucat un rol din cale afară de clar. Era cît pe-aci să dau drept exemplu Renașterea, dar și Shakespeare a fost renascentist. Și, atunci? Atunci, nu ne rămîne decît să căutăm alte exemple. În orice caz, cuvîntul *aproape* ar fi de reținut. Măcar și pentru faptul că nu obligă la nimic.

Există exemple relevante, de curente literare mai vechi, care, nemunifestîndu-se primordial prin dramaturgie, n-au depășit prea mult așa-zisul interes istorico-literar, cu alte cuvinte, țîn mai curînd de arhiva literaturii, decît de biografia ei (a fost, este și va fi cazul sentimentalismului).

Ultima mare bătălie care s-a dat pe terenul dramaturgiei (și nu al tragediei) a fost cea a *romanticilor* împotriva elasicilor. Am spus că a fost o bătălie pe tărîmul dramaturgiei și nu al tragediei, pentru că asta a fost situația. Pe romanticii nu i-a interesat atît tragicul (deci, fenomenul), cît piesa (deci, genul). Or, tragedia nu s-a impus ca un gen în sine, ci ca un gen prin sine, iar deplasarea discuției de la un termen la altul a însemnat, pînă la urmă, anularea (estetică) a unuia dintre cei doi termeni.

Romanticii au atacat teoria celor trei unități, dovedind în același timp și în egală măsură lipsă de haz și lipsă de înțelegere și de competență. Romanticii susțineau că singura unitate valabilă este aceea de acțiune, pentru că (multă candoare e pe lumea asta!) doar despre această unitate vorbește Aristotel. Ei, care făceau atîta caz de plusul de veridicitate pe care-l aduceau marile lor opere dramatice, care afirmau atît de răspicat, în prefețele pieselor, că spectatorul lor este poporul, au capotat în fața unei simple chestiuni de procedură. Combătînd principiul celor trei unități, ei n-au putut să demonstreze că ideea de unitate este caducă, mulțumindu-se să afirme că Aristotel n-a zis nimic despre unitatea de timp și de loc, dar că a zis despre cea de acțiune, pe care, dealtfel, dramaturgia romantică n-o respectă în nici un fel. Poate (subliniez cuvîntul poate), de asta și arată cum arată. Poate — da, poate — nu.

După ce, deci, au acceptat ideea unității de acțiune, pe motiv că o făcuse și Aristotel, romanticii s-au năpustit cu un entuziasm

maxim asupra celorlalte două unități — de loc și de timp, înțelegând prea puțin din punctul de vedere al elasicștilor.

Prima și cea mai neînsemnată chestiune a fost chestiunea unității de loc. Pentru că nici elasicștii nu prea știau cum devine cazul. Ba fusese vorba de o încăpere, ba de un palat (deci, de un număr nedefinit de încăperi), ba și de parcul palatului. În toate împrejurările, însă, era vorba de un *univers inclus*. La urma urmei, nu contează spațiul pe care-l cuprinde fizic, ci *ideea claustrării*.

Estetica elasicismului, ca toate esteticile mai vechi (dar și ca unele mai recente), era restrictivă, adică nu propunea o soluție, ci unica soluție, negînd, evident, toate celelalte soluții posibile. Propunînd condiția spațiului inclus (în varianta unității locului), elasicștii excludeau orice fel de altă abordare a tragicului; dar ideea unității de loc provine din setea de tragic a elasicismului; orice alt principiu al unității nu este un factor prim, ci unul secund, care decurge și este determinat de altceva — de preocuparea pentru tragedie.

Aproximativ același lucru se întîmplă și cu ideea unității de timp, pe care romanticii, entuziasmați de propriul lor geniu dramatic, n-au înțeles-o în nici un fel și care reprezintă, după umila noastră impresie, una dintre revelațiile estetice ale elasicismului. Desigur, dacă discutăm lucrurile ca niște pictoni obișnuiți, chestiunea celor douăzeci și

patru de ore poate să cadă în ridicol. Evenimentele care se petrec în unele dintre tragediile elasiche nu încep nici măcar în o sută douăzeci și patru de ore. Dar, din punctul de vedere al omului cit de cit avizat, apare limpede că toate cele trei convenții sînt, în primul rînd și mai presus de orice, ficțiuni. Pe elasicștii nu-i interesa atît durata normală, reală, de ceasornic, a celor douăzeci și patru de ore, cît îi interesa *ideea de ciclu*. Or, *ideea de ciclu*, ca și *ideea spațiului inclus*, își avea sursa în preocuparea lor pentru tragic. Ciclu era cel care stigmatiza (din punct de vedere tragic) înțîlhirile, despărțirile, triumfurile, morțile, ca și sensul și semnificația conflictului dintre sentiment și datorie. Ideea de ciclu are coplesitoarea semnificație a unui fel de „spațiu închis“ al timpului.

Prin urmare, romanticii, atacînd ideea celor trei unități, n-au atacat, pur și simplu, niște precepte estetice, ci au atacat tragedia însăși. Romanticii au obținut cîștig de cauză, dar acest cîștig de cauză s-a realizat nu în detrimentul unei școli sau al unui curent, ci în detrimentul unui gen, în detrimentul tragediei. Odată cu triumful dramei romantice, s-a petrecut moartea tragediei, ca să utilizăm o expresie a lui George Steiner. Romanticii n-au anulat tragedia, ci doar au grăbit (dar au grăbit cu adevărat) un proces care a pornit chiar din centrul universului tragediei.

(Continuare din p. 143)

unele sone („vocale“), prin mascarea primului lor format de către zgomotul de fond, în timp ce în al doilea caz vor fi alterate consoanele, conasonele și penetranța vocii (localizabilă, după cum am văzut, în jurul a 3700 Hz).

Prin astfel de mascări ale unora sau altora dintre elementele discrete ale vorbirii se poate ajunge la situația de a auzi (în cazul în care pragul de audibilitate este trecut), fără a putea și înțelege (cînd pragul de perceptibilitate verbală nu este trecut).

Aceiunea puternic mascatoare a zgomotelor se dovedește a avea loc tocmai în zonele

principală și secundară de sensibilitate sporită a auzului, zone în care majoritatea vociilor prezintă goluri spectrale.

PROBE

Testări vocale (spectrale) în raport cu zona principală de sensibilitate auditivă (3700 Hz) și testări verbale în raport cu pragurile de detectabilitate și discriminabilitate perceptiv gestaltistă (vorbitură „cursivă“ — hipertenute consonice, conasonice/vorbirea „oalup“ — încastrări consonice, conasonice); testarea curbilor de perceptibilitate, pe vorbitura subiectului, prin diferite benzi, obișnuite, de zgomote.