

■ CONSTANTIN  
MACIUCA

## Drama — discuție

Sinteză a epicului și liricului, definindu-se prin calitatea specifică de a oferi imaginea vieții ca „totalitate a mișcării” (Hegel), drama — „formă literară” cu înalt grad de stabilitate —, în impact cu dinamica socială și cu aceea a direcțiilor ideologice și estetice, cunoaște totuși o anumită flexibilitate, urmînd imperativele, proprii operei de artă, de a se adecva modelelor ideologice și structurilor sensibilității umane. Menținîndu-și în esență caracteristicile originare, în consonanță relativă cu mobilitatea sistemelor noologice, sincronizîndu-se tendințelor novatoare, drama manifestă mobilitate ideatică și morfologică; în acest context, reevaluează și relația indestructibilă dintre epic și liric, acordîndu-le ponderi și funcționalități variabile.

Investigînd evoluția literaturii dramatice de la începutul veacului al XVIII-lea pînă în pragul secolului nostru, G. Lukács afirma că interacțiunea dintre „forma epică și forma dramatică” ar constitui „o caracteristică esențială a literaturii moderne” și, întemeindu-se pe numeroase exemple, semnală extensia epicului în structura dramei. În perioada care urmează celei analizate de Lukács — caracterizată, printre altele, prin deschiderea semantică a operelor, elasticitatea categoriilor estetice și restructurarea „genurilor” —, tendințele de dilatare a epicului s-au înmulțit și intensificat, fiind deceleabile în diverse orientări și curente dramatice.

Alături de tendințele de epicizare se insinuează și o tendință contrară, deosebit de productivă, care deplasează accentul de pe faptul dramatic pe ideea dramatică, de pe acțiune pe discuție, reducînd sever dimensiunea epicului în sinteza dramei. Modalitatea dramei-discuție, la care ne vom referi în continuare, este intim asociată cu ascensiunea dramei de idei, care se poate exprima însă și prin

alte modalități dramatice, inclusiv epicizante<sup>1</sup>.

Confruntarea de idei, inerentă dramei tradiționale, încadrată în dezvoltarea intrigii și a caracterelor, culminînd într-unul dintre momentele constitutive dramei — dezbateră —, tinde, în multe opere ale secolului al XIX-lea, să se transforme, dintr-un factor integrat, într-un factor integrator. La mijlocul veacului trecut, Friedrich Hebbel resimțea necesitatea — spre a conferi pieselor amplitudine filozofică și mai mare forță de generalizare — ca „ciocnirea dramatică a concepțiilor” să aibă loc nu numai înăuntrul personajelor, ci să fie transferată „în însuși domeniul ideilor”. El cerea dramaturgilor să analizeze nu numai „raportul oamenilor față de concepțiile morale”, lărgind și adîncind procesele de conștiință ale personajelor, ci să supună unei incisive debateri „validitatea acestor concepții”.

Constatînd că drama a avut dintotdeauna un caracter „intelectual”, că „marea dramă” a fost de la bun început o „dramă de idei”, Eric Bentley (*The Life of the Drama*) explica eflorescența acesteia prin factori culturali și filozofici: „drama de idei” este, printre altele, o luare la cunoștință a faptului că trăim într-o societate de idei într-un grad niciodată cunoscut în istorie, o societate a teoriilor și explicațiilor”.

Drama — indiferent că aparține tipologiei „conflictelor exterioare” sau aceleia a „conflictelor interioare”, a celor bazate pe o acțiune dramatică precumpănitor evenimentială sau preponderent desfășurată în interioritatea conștiinței — se edifică pe o confruntare de idei care dimensionează și direcționează dramaticul. În timp ce în prima categorie faptul și ideea sînt

<sup>1</sup> În cazul unor „piese epice”, episoadele dramatice delimitează situații-discuție ca, de pildă, în *Puterea și Adevărul*, Ape și oglinzi, *Cartea lui Iov* etc.

de ponderi și valori relativ echivalente, în piesele bazate pe conflicte adâncite în stările de conștiință, ideea se ridică la un mai marcat grad de abstractizare, dobîndeste o funcție dramatică, adoptă factura unei „drame de idei”.

„Drama de idei” — folosim acest concept consacrat, conștienți că nu este scutit de ambiguități, conducînd uneori la extinderea ariei de cuprindere, iar altele la limitări prea riguroase —, implicată în dramaturgia barocului sau în unele creații romantice, este una dintre principalele achiziții și direcții ale naturalismului, dinamizînd o fecundă orientare a dramaturgiei moderne, caracterizată prin centrarea interesului asupra dezbaterei de idei și accentuarea conștiinței critice a personajelor. Decantarea socialului în idei, convertirea macrostructurilor în procese de conștiință impun revizuirea formelor dramatice tradiționale, sporind ponderea discuției în dramă, situînd-o în miezul conflictului și transformînd-o în principală modalitate de caracterizare a personajelor. Intriga nu se mai constituie, în principal, prin evenimente, ci rezidă, în mod esențial, în confruntarea ideilor. Reducția evenimentelor se complinește prin creșterea ponderii personajului și a funcției sale, acțiunea dramatică se desfășoară precumpănitor ca o acțiune a conștiinței și gîndirii. Conflictele sociale, coliziunile macrogrupurilor se răsfrîng și se adîncesc în conștiința personajului, determinînd o conflictualitate interioară, procese de scrutare a raportului dintre individ și colectivitate, dintre ideal și realitate, dintre libertate și necesitate, dintre demersul individual și esența umană. Conștiința personajului este un punct de convergență a undelor de propagare social-obiectivă, examinînd critic acordurile și dezacordurile individului cu lumea și cu sine însuși; „starea socială” se condensează într-o „stare de conștiință”, personajul se definește ca entitate conștientă.

Una dintre primele sinteze pregnante ale „dramei de idei” o oferă opera ibseniană — veritabilă placă turnantă a dramaturgiei moderne —, în care personajele se definesc în raport cu o idee sau un sistem ideologic, refractat, în mod firesc, în condensări etice, iar acțiunea dramatică urmărește coliziunile dintre ideile ce alcătuiesc paralelogramul de forțe al epocii, supunînd unui profund și riguros examen viabilitatea conceptelor și concepțiilor confruntate. O viabilitate confirmată nu prin triumful imediat al idellor, ci prin forța acestora de a prefigura evoluția ideilor. Această viziune, specifică operei de maturitate, conferă personajului ibsenian cîteva trăsături inconfundabile.

El este, în primul mod, un solitar într-un mediu pe care-l depășește prin vizionarism. Repudiat de opacitatea semenilor vexați de rechizitoriul sever adresat inerțiilor morale, Stockmann rostește o replică cu valoare emblematică: „Omul cel mai puternic din lume este cel izolat”. Într-o scrisoare către Georg Brandes, Ibsen atrăgea atenția asupra decalajului irecuperabil existent între spiritele vizionare și contemporanii lor, sorginte a unor ireductibile conflicte, apreciînd că „un luptător al avangardei intelectuale nu se va putea în nici un fel alătura majorității, întrucît o va precede totdeauna cu zece ani”. „Majoritatea, masa, mulțimea nu-l va ajunge niciodată. Și el nu va putea să aibă niciodată majoritatea de partea lui”.

Eroul ibsenian are, pe de altă parte, o structură relativ stabilă, o concepție temeinic cristalizată, progresiunea acțiunii dramatice nemodificînd-o, ci oferindu-i doar posibilitatea de a se comunica într-un cîmp de tensiuni continuu intensificate. Fizionomia morală a Heddei Gabler — spre a ne referi la unul dintre cele mai controversate personaje ibseniene — este deplin conturată încă din primul act, meandrele acțiunii dramatice contribuind la accentuarea ei, făcînd evidente trăsăturile latente și dezvăluind concordanțele dintre comportamentul și deciziile eroinei, și ansamblul circumstanțelor social-morale. Victimă a unui sistem de educație, saturat de prejudecăți inhibitorii, Hedda își folosește resursele spirituale în mod destructiv, singura cale de a se elibera din catenele unei situații intolerabile, și de a-și demonstra superioritatea, fiind moartea. Este o opțiune rațională, un mijloc de a-și verifica forța convingerilor, iar moartea este un spectaculos și suprem act de independență.

Eroul ibsenian este, în același timp, o chintesență relevantă a unei esențe sociale, luminată însă dintr-o perspectivă a cazurilor. Pînă la Ibsen, marile adevăruri care marchează evoluțiile sociale și spirituale erau puse în valoare prin situații caracteristice delimitînd ostensibil concepțiile și pozițiile antagonice, caracterele reliefîndu-se pe principiul antinomiei declarate. Engels definea, de altfel, realismul critic ca fiind expresia unor „caractere tipice în situații tipice”. Sub influența naturalismului — desigur, nu a formelor sale exacerbate, aberante —, înțeles ca o etapă nouă în evoluția realismului, care tinde să-și diversifice categoriile și perspectivele, să-și accentueze potențele critice, metafora teatrală dobîndeste o mai amplă deschidere interioară și o mai mare condensare; sensurile nu mai sînt declarate ostentativ, ci se insinuează în situații mai complexe; eticul, socialul și politicul cunosc întrepătrunderi insolite, esențele fiind investigate de predilecție

din perspectiva unei împrejurări dramatice singulare. Deschiderile unei asemenea dramaturgii explică diversitatea glozelor, adeseori divergente, asupra aceluiași text. Rămânând la *Hedda Gabler* — capodoperă care a fascinat generație după generație, inspirând memorabile spectacole —, s-a spus despre aceasta că ar fi cea mai puțin socială dintre operele ibseniene, fiind gândită cu premeditare nu ca o dezbateră de idei, ci ca studiu de caz al unui personaj feminin, straniu aliaj de însușiri contrastante, victima unui temperament intempestiv, imprevizibil, devastator. „Hedda — spunea George Călinescu — este nu o Beatrice, ci o ambițioasă care se ignoră, o Vidră care împinge pe bărbat în prăpastie, spre a-și satisface amorul propriu de a fi amestecată în viața unui om ilustru”. G. B. Shaw vedea în ea „o ființă meschină, invidioasă, orgolioasă, arogantă, crudă în protestul ei împotriva fericirii celuiilalt, diabolică în dezgustul său față de oameni și lucrurile care-i șochează simțul artistic, o brută reacționând împotriva propriei lășități”.

La prima vedere, *Hedda Gabler* pare a fi o dramă a unui caracter malformed și a unei psihologii scăpate de sub controlul valorilor sociale. Toate împrejurările par să motiveze aprecierile citate: s-a căsătorit cu un om pentru care nu avea nici stimă, nici afecțiune, urâște fericirea Theei Elvsted și împinge la sinucidere, distrugându-i în prealabil opera, pe Eilert Løvborg, om de știință de înzestrare excepțională, sfârșind prin a-și curma ea însăși viața. Cu toate acestea, strania și tulburătoarea Hedda Gabler a găsit întotdeauna și pretutindeni, dacă nu simpatie, în orice caz înțelegere; i-au fost reprobate faptele, dar în jurul ei a stăruit o largă toleranță. O atitudine ce nu își poate găsi explicația, decît — cum sublinia Martin Esslin — în înțelesurile de profunzime ale acestei răscolitoare drame, ale cărei mobiluri trebuie căutate în trăiri și experiențe latente, ce n-au trecut pragul conștiinței.

Ibsen mărturisește că în *Hedda Gabler*, piesă încheiată în 1890, și-a propus să releve consecințele produse de contactul „a două medii sociale ce nu se pot înțelege”, urmărindu-le în problema obsedantă, reiterativă în teatrul său, a relațiilor familiale. Intenția ibseniană operează adînc, opoziția de caracter și mentalitate dintre Hedda și soțul ei, perseverentul, dar mediocrul istoric al culturii, Iørgen Tesman, este ireductibilă. Viața ei este o continuă succesiune de insatisfacții, generate de discrepanțele valorice dintre protagoniști. Ibsen a reușit însă mult mai mult decît sublinierea, cu finețe analitică, a resorturilor psihologice ale unei existențe sterilizate, lipsite de

convingeri și sentimente autentice, rezevind, într-un tulburător subtext, cauzele sociale care au conlucrat la determinarea situației dramatice, punînd sub acuzare nu un personaj, ci o societate conformistă, închistată în convenții și prejudecăți, care împiedică femeia să se emancipeze de condiția ei subalternă, spre a-și afirma cu plenitudine disponibilitățile afective și de creativitate. Produsul unui model de gândire osificat și perimat, al unei educații rigide, care îi interzice sudea glas propriilor impulsuri și chemări, Hedda Gabler refuză propunerea lui Eilert Løvborg, ins de o înzestrare intelectuală deosebită, dar un insurgent împotriva prejudecăților burgheze, de a căuta împreună un drum în viață. Rigorismul inflexibil al mediului social din care face parte o determină la primul act de lășitate, care-i va înfrîna ireversibil existența, deși ea și Eilert aparțineau în fond aceleiași familii spirituale. Șirul compromisurilor și lășităților impuse de convențiile filistine nu mai poate fi stăvilit. Se căsătorește cu Tesman, numai pentru că „timpul său trecuse”, pentru că era „obosită” de așteptare și normele castei îi cereau să-și creeze un statut social, de aparență onorabilitate. Reîntîlnindu-l pe Eilert — omul de care o legau afinități elective, împreună cu care avea certitudinea că ar fi putut trăi, după cum recunoaște, ca „doi prieteni plini de încredere unul în celălalt” —, robită de aceleași opace restricții, obsedată de posibilitatea unui scandal, este încă o dată lipsită de curajul de a înfrunta opinia publică, așa cum făcuse doamna Elvsted, ratînd ocazia de a ieși din falsitatea condiției sale.

*Hedda Gabler* este, așadar, un riguros studiu de caz al consecințelor unei structuri sociale și ale unui cod moral osificate, prin intermediul căruia se dezbate una dintre cele mai acute revendicări ale timpului: emanciparea femeii.

Clivajul ibsenian este, fără îndoială, înrudit, ca perspectivă și funcționalitate, cu „felia de viață” a lui Zola, dar accentuînd și lărgind posibilitățile de prospectare a condensărilor și stratificărilor etice și ideologice ale lumii moderne, evidențiînd confluentele subterane ale individului cu colectivitatea, contradicția ireductibilă dintre destinul omului și convențiile sociale rigide.

Novatoare prin substanța ideatică și prin implicarea etică-socială a motivelor tematice și a situațiilor dramatice, supunînd unei radicale reevaluări structura personajului, creația ibseniană operează adînci restructurări în sfera formelor dramatice, adevîndu-le finalităților urmărite. G. B. Shaw, remarcabilul său exeget, a atras atenția, în *Chintesența Ibsenismului*, asupra mutației săvîrșite în dramaturgie de scriitorul nordic, evidențiînd

noutatea formei dramatice adoptate. Spre deosebire de drama anterioară, caracterizată prin trei momente distincte — expunerea, situația, deznodământul —, Ibsen, menținând primele două momente, înlocuiește deznodământul cu „discuția”, revizuiind, în același timp, ponderea acesteia în dramă, discuția devenind factorul structurant fundamental. „Prin urmare, inovațiile tehnice ale pieselor ibseniene și post-ibseniene sînt: în primul rînd, introducerea discuției și dezvoltarea ei pînă cînd acoperă acțiunea și se întrepătrunde cu ea într-o măsură atît de mare încît, în cele din urmă, o asimilează cu totul, făcînd ca piesa și discuția să fie practic identice”.

În pluralismul orientărilor, dramaturgia de idei post-ibseniană nu mai poate ignora „discuția”, în dubla ei implicare: primo, ca maieutică a tectonicii vieții spirituale și, în sfera acesteia, a calității conștiinței critice față de sine și de mediul ambiant; secundo, al organizării formale, al dramei structurate ca „discuție”.

Bernard Shaw nu este numai un apologet, dar și un practician al dramei „discuție”, fapt sesizat de Brecht, care face observația de finețe că „lumea sa este o lume care se naște din opinii. Destinele personajelor sale sînt opiniile acestora”.

Intr-adevăr, în dramaturgia lui Shaw dezbateră de idei are o pondere apreciabilă, personajele se reliefează prin ideile profesate, confruntarea lor în situații dramatice se explicitează prin coliziunea opiniilor, unele piese (*Mezalianța, Cășătoria, Om și supraom, Dilema doctorului*) conținînd o mare densitate de idei, conflictul precizîndu-se în sfera „discuției”.

Acceptînd observația lui Brecht că destiul personajelor shawiene este rezultanta unor idei-forță, se cere precizat că ele se definesc nu numai prin concepțiile lor, ci și prin diversitatea caracterelor, fapt care explică forța dramatică a operelor acestui gigant considerat a fi, alături de Shakespeare, unul dintre spiritele tutelare ale dramaturgiei engleze. Unicitatea creației lui rezidă, de asemenea, fapt remarcat de exegeții săi, în relieful comic al pieselor, G. B. Shaw fiind unul dintre cei dintîi creatori de „comedii dramatice”.

Frederick Lumley (*New Trends in 20-th Century Drama*) afirma că „teatrul de idei” se opune „teatrului de imaginație”. Opinia trebuie acceptată cu rezerva că una dintre aceste caracteristici este dominantă și că între cele două modalități se produc numeroase și insolite întrepătrunderi sau suprapunerii. G. B. Shaw este mai deschis imaginativului decît Ibsen; Priestley, Kingsley sau Sartre duc sinteza mai departe, iar Giraudoux grefează uneori discuția pe o tramă ce

aparține imaginarii (ca în *Nebuna din Chaillot*, de pildă). Permeabilitățile între „teatrul de idei” și „teatrul de imaginație” sînt și mai evidente în drama de idei epicizantă (Brecht, Pirandello), unde stadiile existențiale, evenimentiale, biografiile personajelor țin de ordinul imaginativului, dar rațiunea domină afectivitatea, ideea înlanțuie situația.

În dramaturgia română, Camil Petrescu, noocratul care a văzut idei, este un teoretician și un creator strălucit al „dramei de idei”. Retrospectivînd dezvoltarea dramaturgiei universale, autorul *Modalității estetice a teatrului* se ridică împotriva excesului de acțiune dramatică — și în primul rînd a „acțiunii exterioare” —, pledînd pentru o formulă dramaturgică aptă să foreze actele de conștiință, în care sensurile lumii se ordonează mai ferm și se luminează mai intens. „Nu acțiunea ca mișcare este, deci, esența dramei, cum greșit s-a interpretat termenul grecesc, și care înțeles, perpetuat greșit, stă la baza tuturor interpretărilor despre dramă, ci *actul în sens de prezență*, întrucît traduce prezența umană. Mai exact, nu simpla prezență umană, ci prezența conștiinței”. Analizînd noțiunile centrale ale sistemului estetic al lui Camil Petrescu — *prezență, structură, ritm* —, N. Tertulian sublinia pertinent că „trăirea estetică fi apăsă a fi prin excelență o exemplificare a caracterului intențional al conștiinței”. Preferințele sale se îndreaptă spre teatrul de idei, spre piesele lui Alfred de Musset și mai ales ale lui Bernard Shaw, iar în roman spre literatura profund psihologică și cerebrală a lui Marcel Proust.

În ansamblu, dramaturgia lui Camil Petrescu este una „de idei”, dar modalitățile de structurare a acesteia pendulează între „piesa epicizantă” (*Danton, Bălcescu, Caragiale și vremea lui*) și „piesa-discuție” (*Jocul ielelor, Suflete tari, Act venețian*), în fiecare dintre aceste formule vizînd „reconstituirea” atît a realității exterioare, cît și a realității interioare, cu un accent suplimentar asupra celei din urmă.

Imaginativă și poetică, dramaturgia lui Lucian Blaga are multiple afinități cu teatrul de idei, impunîndu-se prin largi deschideri și ample semnificații filozofice (*Zamolxe, Meșterul Manole, Cruciada copiilor*). Fluxul vieții interioare, tensiunile actelor de conștiință, ideile de amplitudine filozofică îl obsedează pe George Călinescu, al cărui teatru, refractar la pulsiunile afective, are o notă evident „intelectuală”. Șun; Ludovic al XIX-lea, Despre minie sau Napoleon și Fouché, Războarea lui Voltaire ș.a. sînt drame sau microdrame-discuție, centrate sever pe demonstrarea unei idei, cu tehnica discursului filozofic.

După tatonări neconcludente — într-o perioadă în care apetența pentru teatrul de idei este în evidentă creștere —, drama de idei, în formula piesei-discuție, exercită o puternică atracție asupra scriitorilor noștri, îndeosebi în ultimul deceniu și jumătate, perioadă de viguroasă descătușare a creativității artistice și de fecunde cristalizări teoretice, cînd implanțarea tot mai adîncă în solul contemporaneității, însoțită de căutări autentice novatoare, determină apariția unor lucrări de ambitus politic, filozofic și estetic.

Focarul dramei îl constituie dezbateră validității opțiunilor politice și morale (morală este o proiecție a politicului, iar politicul este însușit de individ ca principiu moral ordinator al vieții sociale), acțiunea dramatică se consumă în sfera ideilor și principiilor, tensiunea se amplifică prin pulsațiile conștiinței. Epica este redusă la minimum, discuția se identificează cu drama însăși. Această tendință este una dintre expresiile „ecloziunii realismului modern”, cum consemnează Valentin Silvestru, caracterizînd o etapă în care „dramaturgia a început a părăsi stadiul consemnativ, a ieși decis din factologie, a renunța la schemele conflictuale calchiate îndeobște după modele străine și a intrat pe orbita unui realism substanțial al expresiei — ostil uniformizărilor, expurgat de fixații narativ-pitorești, ca și de simplism maniheist — rezultat al studierii omului în complexitatea relațiilor sale și al problematizării realității și a istoriei”.

Un exemplu caracteristic pentru „drama-discuție” este piesa *Acord* de Paul Everac; aici, autorul reia, într-o altă modalitate artistică, tema dezvoltată în *Un fluture pe lampă*. În aceasta din urmă sînt puse în opoziție esențele politice și etice ale societății socialiste și ale societății de consum, într-o factură epicizantă, semnificațiile detașîndu-se din curgerea, în principal, a faptelor; discuția este grefată pe o situație evenimentială.

În *Acord*, confruntarea între cele două modele sociale și spirituale este nu numai secundar evenimentială, ci predominant filozofică, angajîndu-se ca o dezbateră asupra validității esențelor umaniste, respectiv contrarii, a două sisteme în opoziție polară. Elementele narrative sînt supuse unei drastice comprimări, faptele de viață invocate sînt intenționat minore, simple pretexte pentru a declanșa discuția în care se conturează fizionomia spirituală și se dezvoltă relațiile individului cu societatea. Protagonștii sînt, de asemenea, premeditați, oameni de rînd, eșantioane semnificative pentru modul de a gîndi și a se comporta al maselor. Gaspar Bonnard este un comis-voiajor oarecare, iar oponentul său, Ștefan Oniță, un modest economist.

Discuția demarează de la întîmplări și

constatări banale, evoluind într-o perspectivă anagogică ce pune în lumină intensă condiția umană în ipostazele ei sociale și ontologice; totodată operează secțiuni revelatorii în conceptele de viață pe care se edifică cele două lumi puse față în față, prin raportare la prezența sau absența unui ideal, la mobilurile existențiale. Incisivitatea confruntării este favorizată de situațiile specifice ale protagoniștilor, situații care se răstoarnă pe parcurs, dobîndind, fiecare, semne contrarii. Familia Bonnard este aparent prosperă, susținută de facilitățile curente ale societății de consum, iar atmosfera intestinală propice; familia Oniță trăiește modest, se confruntă cu unele privațiuni, dar mai ales străbate o etapă de criză morală, fiind amenințată de dezagregare. În dezbateră, Bonnard debutează sigur, dezinvolt, iar Oniță, cu o anumită crispare și reticență. Disputa este directă, cu formulări exacte de principii și criterii. Pe măsură ce dezbateră avansează, traiectoriile personajelor se conturează cu claritate, situațiile își dezvoltă sensul real. Familia Bonnard, marcată de adînci și ireconciliabile contradicții, cu sorginte în înșeși structurile morale ale lumii capitaliste, este supusă unui ireversibil proces de imploziune, în timp ce familia Oniță, susținută de valorile pozitive ale societății noastre, cunoaște o conversiune pozitivă. În condiția subiectivă a antagoniștilor, socialul își dezvoltă pregnante implicații: malefice, destructive, în primul caz, benefice, propulsive, în al doilea. Itinerarul de aurită mediocritate al lui Bonnard este involutiv, cu grave pareze de cuget și sensibilitate, reducîndu-l la condiția unui stereotip devitalizat, denudat de orice valoare. Oniță, călăuzit de finalitatea unui ideal și susținut de certitudinile lumii sale, parcurge un itinerar ascendent al demnității, cu largi deschideri spre viitor. *Acord* este o maieutică a adevărului istoric, social, etic, apt să transforme existența într-un destin luminos. Portanța ideatică a piesei nu are însă o convertire artistică pe măsură, valoarea ei neridicîndu-se, în ansamblu, la altitudinea metaforei dramatice.

Pe aceeași schemă formală este construită și *Noaptea umbrelor* de Horia Lovinescu, dramă a eșecurilor, a oamenilor „umbre ale vieții”. Narațiunea dramatică este sumară, stabilind doar premisele confruntării, fie între personaje în *praesentia*, fie, introspectiv, în conștiință. Discuția este cea care dezvoltă cauzele eșecurilor și esențele caracterelor. Alex, veleitar mediocru, scriitor ratat, și-a clădit viața pe un act de abjectă lașitate, sacrificîndu-și prietenul, acuzat de fapte pe care nu le săvîrșise. Într-o noapte în care stă de vorbă cu sine, conștiința macerată de remușcări îi dezvoltă completa inutilitate a vieții: „Mi-am privit viața

și n-am găsit decît vidul. Nimic, nimic, nimic”.

Dan, funciari onest, mortificat de trădarea prietenului, caută în solitudine condiția supraviețuirii : „Spuneam doar că m-am impietrit în singurătatea mea. Iar piatra este tare. Este și asta o voluptate”. Procesul este ireversibil. Prometeu *à rebours*, Dan rămîne înlăntuit de neîncrederea în oameni pe stîncă singurătății sale. Grete, victima opacității și a compromisiurilor pentru un iluzoriu confort material, își trăiește eroarea ce i-a traumatizat destinul.

Construită pe opoziția subiacentă de extracție clasicistă între datorie și dragostea familială, *Excursia* lui Theodor Mănescu, una dintre cele mai specifice piese-discuție, este, cum o definea Radu Popescu, „o dramă a patriotismului” urmărind „calvarul” unui tînar care, „deși născut și pregătit pentru a soluționa problemele viitorului — cum subliniază autorul —, este nevoit, obligat, să soluționeze probleme moștenite”. Renunțînd practic la evenimente dramatice, intriga se desfășoară în mod exclusiv în sfera confruntării de idei, pe două planuri primar, al punerii în situație, în care Fiul mimează a fi de acord cu hotărîrea Tatălui de a rămîne în străinătate; al doilea, al confruntării propriu-zise, opunînd o mentalitate revolută, pentru care „geniul” individului este o marfă supusă tranzacției, unei conștiințe superioare, poartiv căreia viața trebuie pusă în serviciul propriei țări. („În vîrful cel mai înalt al sistemului meu de valori — afirmă Fiul — eu situez patria”). Piesa se articulează dramatic ca un „duel” al ideilor, subliniind eseistic — cu o anumită ariditate — relația dialectică dintre libertate și necesitate, dintre individ și colectivitate, angajează pe un spectru larg problematica unei societăți în prodigioasă transformare.

Formele structurante ale dramei-discuție sînt predilecte și la Iosif Naghiu, a cărui dramaturgie este unificată de obsedanta atracție pentru problematica adevărului ca certitudine a existenței. Adept al teatrului de idei, el reduce drastic narrația în favoarea confruntării de idei. Adevărul social este apropiat prin manifestările lui etice, aderența la o idee este un act de opțiune morală, existența personajelor desfășurîndu-se sub imperativul clarificării poziției individului față de adevăr. În *Valiza cu fluturi*, evocînd un aspect al luptei în ilegalitate, dramaturgul a evitat formula supralicitată și demonetizată a piesei de acțiune cu suspans, recurgînd — nu fără oarecare artificiozitate — la modalitatea confruntării de idei și concepții de viață. Într-o situație-limită, Alin își supune unei severe verificări opțiunea politică, viabilitatea crezu-

lui social, acceptînd sacrificiul ca un mijloc de împlinire morală și de afirmare a unui ideal politic. Prin contrast, cuplul Ana—Sandu trăiește larvar, egoist, amoral în raport cu adevărul vieții, abandonîndu-se unui tranzient confort material. Personajele sînt exponențiale pentru o idee, dar ideea se exprimă ca atitudine și comportament, discuția fiind aceea care le definește pozițiile față de reperele adevărului.

*Într-o singură seară* — piesă cu mai complexe implicații ideatice — radiografiază cauzele care au instalat situația de criză între doi prieteni, foști tovarăși de luptă în anii ilegalității, punînd în discuție concepțiile lor despre viață : Onofrei a ajuns un modest, dar onest cercetător, slujind cu devotament societatea angajată în adînci prefaceri revoluționare, în timp ce Oniga și-a năruit personalitatea, înălțîndu-se în ierarhia socială prin succesive compromisuri morale și profesionale. Menținînd zbaterele de conștiință și mișcările afective într-un premeditat clar-obscur, Naghiu demonstrează că trădarea adevărului fie prin compromisuri și demisiuni (Oniga), fie prin tolerarea falsului (Onofrei) degradează condiția umană. Petre, fiul lui Onofrei, avid de adevăr, este un spirit superior, vital, intransigent față de compromisurile și dezertările morale și sociale. Sensurile piesei se impun cu relief din coliziunea de idei dintre Petre și cei doi prieteni, aceștia — două ipostaze posibile ale îndepărtării de esența incoruptibilă a adevărului.

Desigur, exemplificarea ar putea continua, formula piesei-discuție fiind recognoscibilă în multe alte lucrări dramatice jucate sau publicate în ultimii ani : *Iona*, *Există nervi* (Marin Sorescu), *Noaptea cabotinelor* (Romulus Guga), *Platon* (Dumitru Solomon), *Colivia cu năluci* (Al. Voitin), *Zidarul* (Dan Tărchilă), *Două ore de pace* (D. R. Popescu), *Seneca* (Kincses Elemér), *Scoica de lemn* (Fănuș Neagu) etc. Este implicată în această enumerare constatarea, pe care o subliniem, că tiparul morfologic al piesei-discuție poate fi adoptat de opere care aparțin prin substanța lor unor categorii distincte : drama socială sau politică, drama ontologică sau poetică etc.

Se impune, de asemenea, precizarea că noile forme, acelea epizicizante, ca și acelea dezepizicizante, se exprimă concomitent cu drama „tradițională”, bazată pe unitatea dintre acțiune, intrigă și caracter, ce continuă să se manifeste cu vigoare. Vechile forme dramatice — vechi sub raportul anteriorității nu și al funcției formative — își păstrează eficacitatea, demonstrată de opere cu relief artistic, concordante însă prin problematică și viziune cu solicitările fluente ale evoluției sociale și spirituale. ■