

Lirismul dramaturgiei române

Cum am putea defini *natura* dramaturgiei române, temperamentul ei particular? O asemenea reducere la esență, merită — fără îndoială — o înfruntare a pericolelor simplificării și arbitrarului. Pentru a ajunge la un enunț general ne putem dispensa — desigur — de rememorarea evoluției unui gen întreg, considerînd că perspectiva istorică este inclusă în aparatul invizibil al demonstrației. Ce am putea obține căutînd tonalitatea generală a principalelor noastre creații literar-teatrale? În nici un caz descoperirea unei formule unice pentru fiecare piesă în parte, ci — mai curînd — identificarea unei stări de spirit mai mult sau mai puțin unitară, a unei „umori” specifice. Ar fi greșit să plecăm pentru aceasta de la manifestările temperamentale de suprafață ale locuitorilor spațiului național, căci adevărata lor structură interioară trece în artă pe căi mai complexe, scoțînd la iveală zăcămintele vieții interioare. Natura dramaturgiei italiene, de pildă, nu poate fi dedusă din melancolia dulce a cançonetelor și nici din cunoscuta locvacitate a peninsularilor, căci, de la Goldoni la Alfieri și de la Manzoni la Pirandello, ceea ce rămîne neschimbat este controlul prin real al idealității, cu o vădită disciplinare a trepidațiilor sentimentale.

În ceea ce privește literatura noastră dramatică, ea mi se pare a fi esențialmente *lirică*, prin consecvența caracterului său subiectiv, de angajare directă a autorului în dezvoltarea literară a conflictului. Prin *lirism* nu înțelegem așadar, în nici un caz edulcorarea sentimentalistă ci participarea afectivă a creatorului la dezvoltarea materialului său artistic. Dramaturgul român nu este absent din operele sale, nu se „efasează” în umbra unor personaje autonome. Din această cauză, în dramele noastre istorice, relației dintre faptele trecutului și semnificațiile actuale i se alătură — de cele mai multe ori — (patetic sau ironic) și poziția explicită a autorului față de înțelesul exact al fabulei. În „Ovidiu”, Alecsandri evidențiază nu numai teza înrudirii spirituale a geților cu un poet al gîntei latine, dar îi atribuie acestuia viziunea sa proprie, de sorginte pașoptistă, a viitorului nației. Același autor, în *Fintina Blănduziei*, dă răspuns preocupării sale intime pentru chestiunea raporturilor dintre poezie și dragoste, dintre dragoste și vîrsta înțelepciunii. La rîndul său, Davila în *Uaicu-Uodă* trece în dialogul dintre eroul titular și Mircea Basarab propriile sale frămîntări cu privire la ierarhia „chinurilor” sufletești, într-o modernă reluare a dilemelor corneillene.

Putem cita în literatura noastră poezii de adine spirit clasic sau lucrări de proză obiectivă. Nu putem produce însă nici un titlu de tragedie a clasicismului pur (din care să lipsească zelul polemic), și nici al vreunei comedii (notabile) de un exclusiv

interes pentru caracterele și sentimentele eterne. Cele mai multe dintre vedevăzările de pină la 1850 s-au ilustrat — dincolo de aparențele hazului gratuit — printr-o stăruitoare participare a autorilor la controversele timpului.

Acest lirism inerent, pronunțând mereu preferințe (într-un anumit sens) subiective, nu implică neapărat individualismul adânc, conturînd — de fapt —, cu o aprindere personală, modalități ale adeziunii la una dintre pozițiile-cheie ale dezbaterilor de ordin moral, sufletesc sau social, caracteristice pentru o anumită epocă. De vreme ce în opera celui mai de seamă romantic român, Eminescu, putem urmări frecvente orientări ale protestului subiectiv-demonic către obiectivele sociale imediate, este firesc ca teatrul — ca gen public prin excelență — să se fi îndreptat încă din epoca „visătorilor” pașoptiști către formele evidente ale raporturilor dintre om și istorie (în piesele despre trecut ca și în cele care comentau contemporaneitatea). Această predilecție ne apare nemijlocit legată de viziunea lirică a dramaturgiei, deschizînd mereu posibilități afirmării oratorice a credințelor personale și stabilind un climat „sufletist”.



Lirismul teatrului românesc nu trebuie înțeles, firește, ca o nesfirșită dezlănțuire a efluviilor de poezie cantabilă. Lirică este — în primul rînd — luarea de atitudine a autorului dramatic, viziunea sa istorist-polemică. Mijloacele de expresie — începînd cu construcția intrigii și pînă la aspectul dialogului — cunosc o mare varietate de tonuri, comună fiindu-le o neobișnuită disponibilitate pasională, supra-veghiată și corectată de aspirația către măsură și armonie. Creațiile de alură romantică (ca și implicațiile realiste ale acestora) au cunoscut mereu — în expresia artistică — corectivul unei tendințe spre echilibru, de filiație clasică. Cu greu am putea cita o dramă românească dintre cele prin excelență poematice care să fie dominată de o afectivitate anarhică. Poezia participării pătimașe, susținută de subiectivitatea civică sau de inverșunarea opiniilor filozofice ale autorului, și-a căutat în materializarea artistică a pieselor noastre de teatru o ordine armonioasă a liniilor. În țesătura hugoliană a dramei *Răzvan și Vidra* exploziile incandescente ale eroului central au fost înconjurate de o arhitectură severă cu coloane egale și paralele, într-o repartitie riguroasă a accentelor de tip contrar în vederea unei impresii unitare și cu grija păstrării unei depline simplități a acțiunii. Hasdeu a teoretizat de altfel necesitatea elaborării unor tragedii care să contopească „lirismul” shakespearian cu elementele ponderatoare ale operei lui Sofocle. Sărînd peste cîteva generații, este în egală măsură ilustrativ că un poet dramatic ca Blaga realizează în dramele sale de un adînc lirism o conciliere între elanurile vitale ale spiritualismului expresionist și claritatea monumentală a clasicismului goethean. Fie că întîlnim simbioze ale spiritului romantic cu lecția modelelor clasice, sau fuziuni ale structurilor clasice cu amănunțirea reconstituirilor realiste, avem mereu în față tendința, caracteristică dramaturgiei românești, de a pleca de la un punct de vedere ardent, de la o angajare acut lirică, în direcția unui echilibru al expresiei, care nu exclude îndoielile, și — în nici un caz — jocul secund inerent poeziei de concepție.

Nu ne putem îndoii că asemenea constatări pot fi verificate în multiple direcții ale literaturii noastre dramatice. Teatrul de evocare (mai mult sau mai puțin simbolistică) a trecutului național ne oferă, în această privință, un prilej tentant de aprofundare a generalităților formulate mai sus.

Lirismul acestor piese nu se recomandă însă, nici prin predilecția pentru versificarea dialogului și nici prin acordarea coloristicii unei epoci apuse, cu pitorescul unui limbaj adecvat. Definitorie este obligația unei opțiuni de resort liric, pentru autorii dramelor istorice. O privire asupra genezei acestei specii este desigur instructivă. Drama istorică românească a debutat sub semnul unui romantism angajat. Structura sa a inclus însă de la bun început aspirația spre echilibrul clasic. Nu ne putem îndoii că această coexistență a unor viziuni în mod obișnuit antagonice este legată atît de absența unui clasicism național anteromantic, cît și de necesitatea — explicabilă — a modelelor unei vîrste artistice prestigioase, pentru o mișcare literară tînără și deloc iconoclastă. Mai intervine însă în acest proces și un factor de ordin istoric, de o incontestabilă însemnătate. Exprimînd cu o maximă ardență avîntul național al unei epoci de ridicare colectivă, romantismul românesc s-a găsit multă vreme într-o situație defavorabilă subiectivismului acut. Afirmarea cului, explozia sentimentală a individualismului eliberat s-a văzut limitată (și, în același timp, înobilată) de participarea spirituală la un „rissorgimento” al națiunii întregi. Expresia artistică a acestui timp s-a organizat, astfel în variate sinteze ale sentimentalității interioare cu simțămîntul datoriei sociale. Elanul libertin al individului a fost condus, pe multiple căi,

către armoniile corului general. Subiectivitatea romantică a găsit, în aceste condiții, un fericit prilej de corectare în raționalitatea clasicismului, fără a-și anula ardența. În creația tragică, suferințele eroului — damnat prin excepționalitatea sa — se acordau tacit cu aparențele dilemelor corneillene. Elogiul pasiunii răsuina în ample încantații, dar supunându-se adesea și fără măreția primatului acceptat al datoriei. În acest context, conflictul-tip al dramei noastre istorice s-a dezvoltat cu precădere între *individ* și *idee*, cu un pronunțat conținut etic. Compasiunea patetică pentru suferințele eroului nu știrbește decât arareori, în teatrul istoric românesc din secolul trecut, acuitatea chemării obștești. În confruntarea romantică dintre libertate și necesitate, năzuințele egocentrice apăsător pronunțate sînt covârșite de un destin *înțeles*, inexorabil fără a deveni misterios.

Încercînd să definească, la un moment dat, trăsăturile cele mai generale ale conflictului în dramaturgia noastră istorică, G. Călinescu distingea „*ambitiia voievodului pe de o parte și rezistența tradiției și a corpurilor constituite pe de alta*”. Această relație schematică, reprezentînd o variantă a neînțelegerii dintre eroul temerar și o ordine conservatoare a lumii, nu se aplică tuturor operelor reprezentative ale genului. De fapt, ambiția ca formă a unui individualism rebarbativ este întruchipată de la o dramă la alta, de către personaje sau grupuri cu funcții variate (voievodul, cîteodată, curteni intriganți sau aventurieri străini, în alte rînduri). Totodată, dirzenia orgolioasă a eroului central își modifică din punct de vedere calitativ substanța, ocupînd în cutare dramă zona pofțelor reprobabile, iar în alta, sfera visurilor îndrăznețe sau a mîndriei titanice. Față cu această reintrupare polimorfă a „ambitiiei”, este de la sine înțeles că termenul conflictual opus nu poate fi mereu și total tradiția, mai ales că nici în definirea acesteia nu lipsesc complicațiile. Mai cuprinzătoare pare a fi o reprezentare a conflictului inerent dramelor noastre istorice prin opoziția dintre egotismul anti-social și ideea de țară, prin care se denumește principiul obștei indivizibile. La o asemenea esențializare pot fi într-adevăr supuse cele multe dintre piesele românești care își circumscriu acțiunea în jurul unor elemente de istorie națională. Dezbaterea este astfel angajată între tendința de apărare a primatului obștesc și uneltirile scelerate ale unor grupuri sau indivizi lipsiți de orgoliul responsabilității, indiferenți la judecata generațiilor viitoare. Este ușor de înțeles că, într-o asemenea încadrare conflictuală a acțiunii, eroii dramelor noastre istorice — cel puțin în perioada dintre *Răzvan și Uidra* (1867) și *Luceafărul* (1910) — iubind pasional sau uneltînd patetic, se supun unor situații dramatice cu semnificații generale, topînd neliniștile damnatului romantic într-un eroism eficient, sprijinit pe atitudinea activă față de istorie. Subiectivitatea superioară, lirismul cert al acestor drame se află în tendințiozitatea substratului lor meditativ, resuscitarea trecutului avînd în vedere mereu probleme și complicații ale prezentului social sau ale mișcării de idei contemporane.



Cum ar putea fi privită însă specificitatea temperamentală a comediei? Ocupînd, la începuturi, aproape întregul spațiu al creației noastre dramatice, și menținîndu-se pînă astăzi ca magistrală de prim ordin a genului teatral, piesa comică pare să contrazică, prin alura ei dezinvoltă, conceptul de lirism. Să ne amintim însă că Eugen Lovinescu, considerînd superioară obiectivarea artei, i-a reproșat lui Caragiale tocmai lirismul comediilor sale, faptul că în aceste satire dramatice „prezența scriitorului se trădează prin stilism”, caracteristică pusă în legătură cu faptul că marele ironist nu este total obiectiv, deoarece „ascunde adesea și intenții”. Intenționalitatea afirmată fusese însă mereu proprie comediografiei românești, care n-a acceptat fără amendamente lirice nici mecanica ilariantă a farsei.

În această privință, este de-a dreptul uimitor modul neașteptat în care au fost localizate sau prelucrate la noi vodevilurile străine în etapa 1830—1860, și chiar mai tîrziu. Peste comicul neted al qui-pro-quo-urilor s-au stratificat zeci de aluzii și conștințe ale unei subiectivități, angajată în mersul istoriei. Cum era firesc, lirismul satirei a atras o expresie poetică adiacentă. Construcția replicii în comedia de situații s-a încărcat de vibrații pasionale, iar virtuozitatea cuvîntului a întrecut adesea meșteșugita dezvoltare a „incurcăturii”. Cu atît mai adînc s-a operat pătrunderea liricului în comedia de caractere, promovînd la etajul superior recitativul grotesc caragialian, iar la nivelurile terestre versificația bufonă din comediile lui Ranetti sau grația madrigalului ironic din *Cometa* de Anghel și Iosif.

O altă confirmare a ipotezei noastre poate fi găsită în cercetarea acelor drame grave de după 1880 care oscilau între piesa „cu teză” și dezbaterea etică filobseniană, unde vom constata absența textelor de tipul realismului descriptiv. Relatarea nudă a

realității sub auspiciile unei selecții de fapte „imparțiale” apare foarte rar în repertoriul pieselor autohtone. Disecția rece a unor secvențe de viață socială, ca în dramele lui Henri Becque sau Mirbeau, veridicitatea sumbră de gen Sudermann nu par a fi avut curs la autorii români ai epocii la care ne referim. Forța de atracție a operelor lui Ibsen n-a dat naștere în literatura noastră unei dramaturgii de filiație directă, dar n-a prea zămislit nici descendenți ai ramurii veriste desprinse din umbra marelui norveg. Ecourile ibseniene au fost, de cele mai multe ori, absorbite în situațiile dramelor moderne ale pasiunii, într-o controversă de sugestii soluționată de obicei în favoarea intrigii sentimentale cu implicații morale de o evidentă determinare socială. Piesele lui Duiliu Zamfirescu și ale lui Haralamb Lecca, *Manasse* de Ronetti-Roman sau *A doua conștiință* de Delavrancea au deschis, cu contribuții net diferențiate, drumul dramei românești de idei, fără a renunța la prezentă în scenă a unui personaj nevăzut: *eul liric al piesei*, exclusivist, ironic și febril.

Mai târziu, după 1918, cele mai de seamă izbutiri ale literaturii noastre dramatice aveau să reunească poemul teatral de idei (Lucian Blaga), luciditatea lirică a dramelor absolutului (Camil Petrescu) și romanțioasa comedie tragică (de la melancoliile avide de pitoresc ale lui V. I. Popa și G. M. Zamfirescu pînă la sarcasmul sentimental al lui G. Ciprian și afectivitatea ironică din piesele lui Mihail Sebastian). Lirismul fundamental al dramaturgiei noastre s-a afirmat plenar și în ultimul sfert de veac. Angajarea directă în conflict a sensibilității și credințelor autorului a cunoscut în climatul epocii socialiste o particulară fuziune a subiectivității cu obiectivitatea.

În drama *Bălcescu* documentul istoric a participat, printr-o luminare directă a înțelesurilor, la dinamizarea poetică a acțiunii, în vreme ce eroii-muncitori din piesele anilor 1948—1950 uzau de un limbaj liric cu inflexiuni de o muzicalitate necunoscută, iar comedia nouă descoperea alte resurse ale ciocnirii dintre puritatea romantică și deghizamentele inumanului. Poezia dramatică națională, prefațată de spiritul inovator al pionierilor din prima jumătate a secolului trecut, și-a amplificat mereu căutările, pe linia unei naturi temperamentale de o remarcabilă constanță.

Watteau : Comedianții italieni

