



NICOLAE BALOTĂ

Glose la dramaturgia română contemporană

Cînd am pornit la ceea ce aş putea numi o explorare a teatrului nostru contemporan, acesta prezenta pentru mine — mărturisesc — suficient de multe terrae incognitae. Conştiinţa noastră critică e solicitată (din nefericire, cred acum) incomparabil mai mult de metamorfozele romanului, de diversele voci ale liricii, ba chiar de propriile dileme ale conştiinţei critice, în sine, decît de măştile dramatice. Neglijarea creaţiei literare dramatice este, de altfel, o tendinţă generală a criticii literare moderne, tendinţă ce poate fi explicată, nu şi justificată. O asemenea indiferenţă faţă de fenomenele ce sînt de „lumea teatrului“ este cu atît mai bizară la noi, acum, cînd asistăm la un proces, îmbucurător fireşte, al diversificării dramaturgiei noastre. Diversificare a uneltelor, a modalităţilor, a speciilor. Putem vorbi, oare — privind teatrul nostru în totalitatea sa — despre un univers dramatic în expansiune? Un fapt e sigur. Acel fenomen, evident în sfera literelor şi artelor româneşti din zilele noastre, şi anume, conştiinţa unei „polivalenţe necesare“, apare şi în creaţia dramaturgilor noştri contemporani. Nu vreau să anticipez cu nimic asupra rezultatelor unei prospectări a tărîmului literaturii dramatice. Dar, începînd aceste note pe marginea lecturii pieselor apărute în ultimii ani, mai curînd decît a spectacolelor văzute (multe din piesele care ar putea îmbogăţi repertoriul teatrelor noastre zăcînd încă în filele revistelor pe care le citim şi le uităm de la o săptămînă la alta, de la o lună la alta), începînd, aşadar, să-mi consemnez reflecţiile de lector şi mai puţin de spectator, am încercat să pun o oarecare ordine didactic-necesară în observaţiile mele şi, deci, în diversitatea peisajului observat. Sînt cîteva itinerarii la care acest peisaj te obligă. Descoperi, astfel, în teatrul nostru contemporan meditaţia (să o numim filozofică?) pe marginea existenţei umane, a condiţiei umane în genere ca şi a omului ca fiinţă istorică. Putem vorbi, oare, despre o resurrecţie a tragediei? În orice caz, o dramă filozofică, dar şi o tragedie istorică privity în implicaţiile ei mai profund umane, şi-a făcut apariţia. Dar „avatarurile tragediei“, pe care vom încerca să le urmăm, nu constituie decît un aspect, parţial, al aceluia spectacol pe care teatrul românesc din zilele noastre îl oferă în întregul său. Un sector dramatic mai bogat reprezentat este acela al teatrului moral-social satiric. Modalităţi indirecte — parabole, metafore scenice — înlocuiesc în piesele ce aparţin acestor

www.cimec.ro/nijloace mai naiv-declarative, desenele în

alb-negru, cu personaje „negative“ și „pozitive“. Se pot urmări, pe această linie, progresele pe care le-a făcut teatrul politic, la noi, în ultimii douăzeci de ani. Apoi, tot pe linia unei diversificări a dramaturgiei noastre, urmărind forme și tendințe noi, descoperim un teatru liric-poetic, ca și tentative de reînnoire a comicalului. Dar, rețet, să nu anticipăm asupra rezultatelor periplului nostru.

Doar încă un cuvânt privind speranțele de care sînt legate cercetările noastre. Zilele mari ale teatrului universal au fost cele în care o comunitate a spectatorilor își proiecta — pe colina atemiană, în piața din fața catedralelor gotice, în sălile palatelor baroce — personalitatea esențială în măștile privilegiate, zile în care teatrul era suprema conștiință a unei comunități umane. Mărturisesc, visez o asemenea prodigioasă întîlnire cu noi înșine, în teatrul din zilele noastre. Și pornind la drum în explorarea dramaturgiei contemporane, port intima speranță a descoperirii acelei sau acelor formule, acelei sau acelor autori (dar și actori și regizori) care vor realiza teatrul românesc al celei mai înalte conștiințe socialiste.

(I) REALITATE ȘI ETOS

Oameni de teatru — dramaturgi, actori, regizori, scenografi — pledează tot mai des, în ultimul timp, pentru o dramaturgie placentară la realitatea umană, la ceea ce un Tolstoi numea, în secolul trecut „adevărul vieții“. Radu Beligan își exprima odată speranța că „teatrul se va întoarce, în fine, să asculte, fără spaimă inutilă, fără grimasă, bătăile directe ale inimii omenestii...“ Este interesant de remarcat că pledoaria pentru un teatru al concretului uman apără, azi, aceleași valori — împotriva unei dramaturgii utilizînd șabloane și scheme împrumutate unei literaturi a absurdului, a demitizărilor sau remitizărilor, a diverselor abstracții scenice — pe care, cu ani în urmă, le apăra împotriva schematismului unei literaturi dogmatice. Dacă această literatură, proclamîndu-se fidelă adevărului vieții, în teorie, trăda adevărul în practică, tot astfel folosirea unor clișee sau modalități de împrumut, ori mîmarea unor forme ale sensibilității ce n-au nici un temel în universul nostru moral, duce la pseudo-creații, la o artă simulantă. Uneori clișeele împrumutate sînt desuete.

Într-adevăr, tot mai frecvente sînt, în dramaturgia contemporană occidentală, *dezicerile* de un teatru pe care Martin Esslin, cu ani în urmă, îl denumise *al absurdului*. Samuel Beckett și Arthur Adamov resping epitetul „absurd“ aplicat creației lor. Dürrenmatt își consideră piesa *Fizicienii* „grotescă, dar nu absurdă“, iar Eugen Ionescu, dramaturgul în jurul căruia s-a discutat, poate, cel mai mult, referitor la modalitatea absurdă a teatrului, declară: „S-a spus că sînt un scriitor al absurdului; există asemenea cuvinte care aleargă prin praful străzii. Absurdul e un cuvînt la modă, dar care, într-o zi, nu va mai fi. În orice caz el e încă de pe acum destul de vag, încît să nu spună nimic și, în același timp, să definească totul cu multă ușurință“. Absurdul în derută? Firmele își pierd destul de repede valoarea publicitară. De asemenea, tehnicile și clișeele îmbătrînesc rapid. Într-o epocă în care, în Occident, se observă un puternic reflux figurativ, după fluxul non-figurativ din anii '50, asistăm la o recrudescență a interesului pentru un teatru al dezbaterilor etice și sociale, pentru un teatru încercînd să proiecteze un nou univers uman *total*.

Teatrul, mai mult poate decît alte arte, are nevoie de o continuă comunicare între realitate și reprezentarea realității. Dezafectarea scenelor de teatru, în perioada unui dogmatism triumfător, se datorește, cum arăta în răspunsul său la o anchetă a revistei *Teatru*, Crin Teodorescu, faptului că publicul refuza piesele în care viața, realitatea era privită prin ochelarii unor formule apriorice abstracte. „El refuza asemenea piese pentru că se simțea frustrat, mințit, pentru că simțea că între ceea ce i se reprezenta, ca fiind viața lui, și ceea ce era viața lui în realitate, se căsca un supărător hiatus...“ Dar în teatrul din zilele noastre, nu observăm, uneori, un asemenea hiatus? Ar fi interesant de urmărit reprezentarea realului în teatrul românesc contemporan, de analizat (oarecum în spiritul analizelor lui Erich Auerbach, din *Mimesis*) evoluția modurilor de interpretare a faptelor umane, cu proiecția lor dramatică. Un fapt este cert: continuînd tradiția unui teatru satiric, au apărut în teatrul românesc din ultimele două decenii, destul de numeroase piese în care dezbaterile social-morale constituie structura însăși a operei. E adevărat că, prea adeseori, aceste dezbateri au luat forma acelor *moralități* medievale în care binele înfruntă răul sub chipuri schematic-alegorice, în care un mic număr de personaje tipizate la maximum reprezentau bogăția de caractere, de destine a unei întregi societăți în prefacere. *Moralitățile* în Evul mediu erau mai

curînd parabolă dramatizată, decît desfășurări dramatice. Într-o perioadă în care teatrul ar fi trebuit să participe foarte activ la transformarea societății noastre, dramaturgia a rămas prinsă în canoanele rigide ale unor „moralități” opunînd pozitivul și negativul, pornind de la formule apriorice. În ultimii ani situația acestui teatru, pe care îl vom numi social-moral, s-a schimbat. Se poate remarca o mare deschidere spre „adevărul vieții”. Adevărul acesta pentru a fi reprezentat, trebuie mai întîi să fie recunoscut.

Un personaj din *Questa sera si recita a soggetto*, a lui Pirandello, declară (în numele dramaturgului, desigur): „Arta scenică este independentă față de celelalte, concretă ca și viața, plină de dragoste adevărată, de bucurii și de dureri adevărate... o artă în care senzațiile, sentimentele, gândurile nu devin nici muzică, nici culoare, nici poezie, ci dau naștere ființelor omenesti”. Teatrul „dă naștere ființelor omenesti”. O declară chiar fantezile scenei pirandelliene, acele fapte care iscate, evident, din fantezia unui dramaturg — în economia unei Comedii a Comediei — nu vor decît să *prindă viață*. Pirandello este, însă, un dramaturg atît de autentic încît, chiar și atunci cînd proiectează personaje a căror natură *fictivă teatrală* este evidentă, fiind subliniată de autor, ele se umanizează, devin realități umane. Ficțiunea prinde corp, devine realitate.

Firește, realitate teatrală. Cum apare însă, această realitate, în teatrul nostru contemporan? Vom analiza cîteva piese, alese întrucît le considerăm simptomatice în stabilirea unui diagnostic.

Întrucît vorbeam despre teatrul sfîrșitului de ev mediu, vom aminti că, în Germania secolului al XV-lea și al XVI-lea, au apărut așa numitele *farse de carnaval* — *Fasnachtspiele*, pe care Franța le cunoștea sub forma unor cortegii mascate lansînd strigături satirice. În centrul „fansorilor” era întotdeauna aceeași imagine: a morții sau a Venerei, în jurul căreia se desfășura dialogul. O asemenea imagine există, deși e nevăzută, și în „farsa polițistă” a lui Horia Lovinescu, *O casă onorabilă*. Magicianul farsor, personaj pe care ceilalți îl „uită” dar care acționează în umbră, un grup de păcătoși reprezentînd toate păcatele capitale — ură, minie, curvie, lăcomie ș.a.m.d. —, certuri, păruiele și, bineînțeles, o farsă în care toți sint păcăliți, nu înainte de a-și fi dat arama pe față, toate acestea apropie piesa lui Horia Lovinescu de specia farselor tradiționale. Ca în acestea, sfiorile — cum ar spune Eugen Ionesco — sint bine îngroșate, chipul sau masca personajelor bine înnegrit, totul tratat cu o pastă groasă, densă. Să se vadă bine.

Ce să se vadă? Că în societatea noastră mai sint elemente corupte la extrem, elemente aparținînd (prin nostalgii și mimetisme, mai curînd decît printr-o derivație directă) unei lumi revoluate. Corupția în „casa onorabilă” a lui Horia Lovinescu (de fapt, conform indicațiilor de decor, o casă boierească „în care actualii locatari se străduiesc să trăiască adecvat”) este generală. Niciunul din invitații la revelion, care prelungesc mult cheful, nu este neatins. Femeile, în deosebi, se întrec în jocul de-a viciul. Una dintre ele declară: „Îmi dă senzații tari atmosfera asta decadentă. Ador senzațiile tari”. Tocmai din această dorință de senzații tari a oaspetilor din „casa onorabilă” (dorință împărtășită mai puțin de unii soți, care se feresc de scandaluri), se naște ideea joului — propus și în *Idiotul* lui Dostoievski — de a relata propriile fapte hăde, de a gusta deci voluptatea perversă a confesiunii publice, ori de a duela folosînd arma „adevărurilor” crude, spuse pe față. Jocul acesta, pe care un personaj (care va fi prima sa victimă) îl propune, sub numele de „jocul adevărului”, este cel care va aduce la suprafață onorile îndeobște ascunse, rostite doar în șoaptă, întreaga mizerie umană a acestor „onorabili”.

Dramatic, farsa este excelent înnotată. Jocul de-a adevărul, mai apoi falsa crimă, îi opune pe cei incluși în această „corabie a nebunilor”, îi face să se înfrunte ca fiarele, să se asocieze momentan ca niște adevărați complici la o crimă, să *se arate*. Masca respectabilității nu poate fi păstrată multă vreme, atunci cînd animalul din om e amenințat. Dar, îndată ce trece primejdia (fie și pentru o clipă), masca moralității e reluată. Unul din personaje exclamă: „Cînd va aud vorbind de morală, îmi vine să mă ciupec, ca să mă conving că nu visez”. Dar, el însuși este un tînar cinic, fără scrupule, un îns care refuză orice morală. „Noi ăștia de aici sintem drojdia unei generații. O clică și atîta tot. O clică murdară” — recunoaște un alt personaj. Farsa din *Casa onorabilă* a lui Horia Lovinescu devine tragică, în clipa în care unul din convivi se sinucide. Și piesa se încheie — ca și *Revizorul* lui Gogol — prin anunțarea *judecării*.

E ciudat cum scriitorii noștri — romancierii și dramaturgii deopotrivă — se crispează, ori de cîte ori în scrierile lor își convoacă semenii cei mai apropiați, confrății de meserie, artiștii. Deobicei, în urma unei asemenea crispări interioare, care reprezintă, probabil, o lipsă de generozitate și chiar de înțelegere, artiștii care apar în romane sau piese de teatru sint biete făpturi mutilate, grotesci, caricaturale. Scriitorii se cred obligați să *reducă* imaginea confrăților la o fanteză abstractă, asupra căreia își exercită verva satirică. Nimic mai artificios decît un erou scriitor, sau artist, în opera unui scriitor. S-ar părea că romancierului îi e infinit mai familiară condiția țăranului decît

aceea a scriitorului, că dramaturgul este mult mai familiar cu un „mandatar“ decît cu un dramaturg, ori cu un pictor, pe care ni-l prezintă.

Astfel, într-o „tragi-comedie într-un act“, *Inundația*, Teodor Mazilu — dramaturg avînd o fină inteligență a raporturilor *teatrale* dintre oameni — ne propune un apolog al condiției artistului din zilele noastre. Într-o „locuință de artiști“ personajele, două, Olga și Emil, încă tineri, amîndoi pictori, se torturează și sînt torturați de ceea ce se presupune a fi mizeria unei condiții rău înțelese, false. Ce este „inundația“? Înainte de toate o lăcomie exagerată de artă. De artă modernă, străină. În nesațul ei, Olga se lasă inundată de torente de artă.

Dar lăcomia nu este decît unul din viciile „artistului“. Emil opune conștiința falșului, unei falsificări înconștiente. El însuși este prea lucid pentru ca să nu-și dea seama că toate pretențiile Olgăi (vocație artistică, mesaj, artă absolută, intransigență estetică etc.) sînt un alibi, o mască, țîn loc de *alteceva*. Că golul interior rămîne gol. El știe că nu trăiește decît din compromisuri: „Eu nu iubesc arta, eu trăiesc din artă. Eu nu caut absolutul. Eu nu caut să devin mai bun. Sînt mediocru pînă în vîrfurile unghiilor și sînt mîndru de asta“.

Cuplul se macerează în spațiul îngust, desemnat în jurul lor de cîteva coordonate false: infinitul imposibil al unei arte pure, absolute, finitul imediat, foarte concret, foarte puțin artistic, al nevoilor materiale și al poftelor, altele decît cele artistice. Pentru satisfacerea acestor pofte se fac tot soiul de concesii.

Concesiile sînt urmate de o „invazie“ de bunuri: scutiri de vamă, aprobări pentru un Mercedes, cantități de mînuși și pantofi, aprobare pentru vila de la Buzeni, călătorie la Roma, și altele și altele. Soneria sună în „locuința unor artiști“ aducînd vești bune peste vești bune, care se acumulează ca și apele potopului. Vestile irump de la un timp, dezlîntuite, adevărată acumulare ionesciană, spre spaima lui Emil care se vede copleșit, înecat sub maldărul de bunuri. Căutătoarea de absolut, Olga, își găsește însă în acest cumul monstruos o satisfacere a apetitului infinit, deloc artistic.

Ca o parabolă, *Inundația* este plină de apoftegme. Dialogul este — ca în toate moralitățile — sentențios, declarațiile se succed. Ar trebui semne de exclamare după tot ce se spune. „Nu vreau să fiu genial!“. „Eu vreau o artă mare“; „Te-ai înhăitai cu absolutul, mai bine te înhăitai cu un derbedeu“; „Eu am să caut absolutul chiar la volanul Mercedes-ului“ etc. etc. Apostrofîndu-se, făurindu-și astfel de formule, cei doi „artiști“ ne apar ca două marionete mecanice, montate să joace un duel grotesc. Satiră a pseudo-artistului, fals în tot ce face — fie că urmărește absolutul ori aspiră după un Mercedes. Caricatură, foarte sumară, a unei condiții umane, conform canoanelor unei literaturi care vede în literați — făpturi groțesti. Ne întrebăm dacă „problema“ artistului, în zilele noastre, este aceea a unui exagerat idealism vizînd o artă absolută, ca și aceea a unei exagerate copleșiri sub bunurile de consum.

Desigur, nu în sensul teatrului în teatru pirandellian, piesa lui Aurel Baranga, *Travesti*, este o comedie a comediei. Unele din efectele ei comice sînt realizate tocmai prin confuzia planului real și al celui fictiv-dramatic. Satiră a lumii teatrului? Da și nu. Dramaturgul s-a amuzat să evoce mediul pe care-l cunoaște atît de bine, lumea travestiului, a măștilor. Mult mai îngăduitor decît Mazilu cu artiștii săi, Aurel Baranga are deosebita abilitate de a nu cădea nici în șarjarea excesivă, nici în sentimentalismul obișnuit celor care au încercat să reprezinte condiția Paiatei.

În *Travesti*, un teatru oarecare pregătește premiera unei piese *Travesti*. Alexandra, directoarea energică, acrită și femeie frumoasă. În jurul ei microfauna teatrului, de la suflor la bătrînul maestru Vasiliu, scriitor, dramaturg venerabil, furnizor al teatrelor. Evident, pregătirea unei premiere, repetițiile, relațiile între actori și conducere, personalul auxiliar, autorități, oferă suficiente momente de criză, cărora dramaturgul — observator plin de umor — le dă o rezolvare comică. Dar teatrul, se știe din antichitate, acaparează pe cei angajați în el. Mari detractori ai condiției comediantului au acuzat teatrul de a perverti înainte de toate pe cei care-l fac, falsificîndu-le existența! Într-un moment de exasperare, Mihai, soțul directoarei de teatru din *Travesti*, are o izbucnire vehementă, împotriva teatrului, în numele vieții reale, netrăvestate: „În casa asta nu se vorbește: se declamă. N-aud vorbe: replici! Totul în jurul meu e fals: decor, mucoava, butaforie, travesti! Rochii de teatru, pălării de teatru, fotografiile de teatru, bucurii de teatru, lacrimi de teatru...“ Dar lumea *travestiului*, a teatrului, este și ea o lume foarte reală, cu pasiunile, cu viciile și virtuțile ei. Și, evident cu o etică a ei, Alexandra, pasionat om de teatru, își sacrifică viața și fericirea posibilă domestică, pentru teatru. Eroare? Pînă într-un punct — da. Un personaj al piesei joacă la un moment dat rolul *raisonneur*-ului. „Ideea asta a travestiului, a oamenilor care devin robii propriilor lor obsesii, care nu mai știu nici ei cînd joacă teatru și cînd își trăiesc viața, jocul acesta pe muche de cuțit, între sinceritate și masca ei, mi se pare o idee prețioasă“. Dar, Baranga e un dramaturg prea priceput pentru ca să nu-și dea seama că dacă nu pot să existe piese *fără idei*, nici *numai*

ou ideii, cu simbolizări, nu se poate face teatru. Simplu (dar nu simplist) exprimat, este acest gând, chiar în *Travesti*: publicul vine la teatru „să ridă, ori să plîngă”.

Cîteva adevăruri despre condiția comedianului, despre viața în teatrul actual, despre raporturile dintre viață și teatru („...au adus viața în teatru, ceea ce e foarte bine, și teatrul în viață, ceea ce e foarte rău. Prea multe travestiri, prea mult carnaval...”). Toate acestea sub forma, uneori, a parodiei (de pildă a piesei lui Vasiliu), a aluziilor cu tîlc, a unei satire umoristice.

O observație a lui Brecht — din *Addenda la Micul Organon* — merită să fie amintită, pentru a înțelege în ce sens satira, critica social-morală reprezintă un dat pozitiv în economia spirituală a unei societăți ce se privește pe sine în istoricitatea ei. „O folosire veritabilă, profundă, activă a efectelor de distanțare, presupune că societatea își consideră starea ca una istorică, de natură să se amelioreze”. Orice dogmatism este, prin natură, anticritic. Dar nu orice șarjă, orice caricatură, orice încercare satirică dobîndește valoarea unei critici social-morale. Îndeosebi, atunci cînd formele încremenite, inertiile sociale ori morale sînt combătute într-o operă de artă prin forme artistice la fel de „încremenite” în șabloane, efectele satirice urmărite nu sînt atinse. Astfel, de pildă, într-o piesă a unui dramaturg nu lipsit de talent, Gheorghe Tentulescu, în *Plafonul*: noul venit (personajul „pozitiv” al acestei satire în trei acte) vorbind cu reprezentanții inertiilor, folosește următorul limbaj: „Fac numai ce vreau — și vreau multe — pentru că fac din convingere; fac numai ce știu că pot — și pot destule — pentru că m-am convins; fac ce am auzit — și năzuiesc încă — pentru că sînt convins”. Un asemenea ton declarativ (și în acest stil se vorbește aproape tot timpul în *Plafonul*) este departe de orice realitate și nu slujește niciun etos artistic.

Moralități sau farse, teatrul social-moral abundă în parabole cu tîlcuri morale evidente. Un teatru popular, în care sub figurile stereotipe, în vorbele organizate în șabloane artistice, în scene ce se pot prevedea, se desfășoară o dramă a condiției umane sau cu o nu mai puțin umană comedie, un autentic *satiricon* al societății, pretinde, însă, mai multă atenție acordată altor medii pe care dramaturgia noastră actuală pare să le ocolească. În fond, dramaturgii preferă satira propriului lor mediu: scriitorii, teatru, o anumită societate a capitalei pe care o frecventează oamenii de litere și artiștii. Dincolo de acest foarte îngust spațiu, în care, sau asupra căruia, își exercită dramaturgii noștri verva satirică sînt atîtea regiuni sociale neexplorate. Viața micului oraș de provincie, viața la țară, în noile orașe, viața, în general, în noile condiții socialiste, atrage prea puțin condeiul dramaturgilor.

De asemenea, ceea ce nu întîlnim decît foarte rareori în aceste piese este efortul dramaturgului de a depăși simpla reprezentare (parodică, umorist ori dramatic-satirică) a realului. De a se ridica la generalități dramatice, la o sferă mai înaltă a normelor vieții sociale, la un etos vizînd dincolo de momentan, general-umanul. Este interesant în acest sens un text al lui Bertolt Brecht, care își încheie *Micul Organon* prin acest precept 77: „Reproducerile trebuie adică să treacă în umbra obiectului reprodus, a vieții sociale umane, iar plăcerea resimțită în fața perfecțiunii lor să fie înălțată pînă la plăcerea superioară de a vedea normele acestei vieți sociale, tratate ca norme provizorii și nedesăvîrșite”. Ambiguitate a mesajului dramatic. Pe de o parte, o piesă majoră (nu numai tragedia!) trebuie să se întemeieze pe încrederea într-o valoare, sau în valori absolute. Fără să *predice*, dramaturgul își exprimă atașamentul la valori etice, estetice, social-politice etc. prin opera sa.

Care poate fi efectul social al unui asemenea teatru? „Și totuși — cum arată Bertolt Brecht în *Addenda la Micul Organon* pentru teatru — arta se adresează tuturor, chiar de ar înfrunta cu cîntecul ei o fiară. Și nu o dată aceasta se lasă prinsă în horă!” Un birocrat „încuiat” care se lasă „descuiat” prin vizionarea sau lectura unei piese de teatru, ce miracol! Un soț care devine mai atent cu soția lui, un fiu cu părinții săi, un superior cu inferiorii săi privind o piesă cu soți infideli, fii nerecunoscători, superiori tiranici, miracole ale unei convertiri prin teatru! Există asemenea convertiri. Nu trebuie să ne exagerăm, desigur, virtuțile transformatoare, pedagogice, moralizatoare ale teatrului pe care l-am numit, cu un termen foarte aproximativ, social-moral. Un fapt însă este sigur: teatrul este o mare *putere*.

Literatura este, oare, o *putere* sau e o *consolare*, se întrebă odată Thomas Mann. Scriitorul care a luptat împotriva fascismului, prin cuvîntul său, n-a încetat niciodată să creadă în puterea cuvîntului. El știa, ca toți marii scriitori umaniști, că literatura este un factor generator de înalte valori morale și spirituale, factor indispensabil în procesul înnobilării făpturii umane. Operele dramatice, ca și orice creație literară, exercită o acțiune pedagogică multilaterală. Aceasta nu este, firește, identică cu practicile unui didacticism elementar. Nu este suficient să predici binele pentru ca el să se și realizeze. Nu este de-ajuns să înșiri fapte moral- pozitive ori să condamni fapte moral-negative, pentru ca piesa ta să dobîndească o înaltă țînută etică. Puterea literaturii nu rezidă, doar în valoarea ei estetică, ci și în valorile morale, în întreg universul valorilor umane pe care-l revelează.