

A

Actualitate

Ne exprimăm deseori despre o operă literară, o doctrină filozofică sau politică, un fapt de viață încărcat cu semnificație etc. că sînt actuale sau că sînt inactuale și, cînd spunem acestea, avem convingerea că am emis judecăți de valoare acordînd sau negînd o calitate care apare conștiinței noastre teoretice ca normă de constituire nu numai în planul accepției axiologice, dar și ca o necesitate interioară de existență.

În ontologia marxistă *actualul* este realul prezent din care se desface *posibilul* prin eficacitatea acestui actual. Numai așa putem înțelege evoluția și progresul istoric. *Posibilul* ne apare astfel ca o încrență a realului.

Orice fenomen se desfășoară în timp și spațiu iar timpul îl gîndim ca trecut, ca prezent și ca viitor, și dacă trecutul este pur istoric iar viitorul e zona posibilului — și va fi înțeles fie ca previziune (proiect), cînd îl gîndim științific, fie ca prevestire (profeție) cînd îl intuim artistic —, prezentul îl concepem dominant psihologic. Așa fiind, tot ce gîndim în trecut este în mod necesar o proiecție a conștiinței noastre prezente pe faptele și datele lui; conștiința noastră le înzestrează cu semnificații și le colorează afectiv din perspectiva prezentului; de asemenea tot ce gîndim și întreprindem pentru viitor sînt proiecții ale prezentului. Trecutului îi acordăm doar semnificații; viitorul (ca posibil) îl umplem cu plămăiri de evenimente ale căror semnificații pot indica doar tendințe ale prezentului. Libertatea de proiectare, în fond de ficțiune, are totuși o limită, în sensul că trebuie să țină seama de stările psihologice ale prezentului.

Înțelegem dar că orice operă este expresia vremii și lumii în și din care s-a născut, dar dacă ea se adresează omului ca membru al unei societăți organizate într-o anumită perioadă istorică, adică limitată temporal și social, nu e mai puțin adevărat că ea cuprinde

în sine și constantele sale antropologice. Căci în curgerea evenimentelor și a generațiilor omul și-a îmbogățit și nuanțat substanța spirituală fără a-și fi schimbat în esență datul psihologic.

Dar relația dintre actualitate și perenitate apare la prima vedere paradoxală. Lumea pieselor lui Caragiale continuă bunăoară și azi să facă săli pline în teatru, iar textele dramaturgului se citesc cu nescată plăcere în ciuda faptului că personajele nu ne sînt contemporane. Știm că Eugen Lovinescu vorbea despre caducitatea pieselor lui Caragiale ilustrîndu-și opinia prin imaginea unui Pristanda ieșit la pensie, uitat în periferia unui oraș modern, oftînd după lumea de altă dată a „coanei Joița” și complet opac rosturilor și prefacerilor vremii noi care nu-l atingea. Viața a infirmat opiniile eminentului critic: divorțul dintre conștiințele noastre și biceisnică conștiința a polițaiului nu s-a produs. Pristanda nu ne este contemporan dar el continuă să fie *actual*.

Eroarea estetică a criticului o găsim în mult discutata sa teorie a valorilor. Desigur, nu e locul aici să comentăm concepția axiologică a lui Lovinescu (relativismul său estetic). E deajuns doar să amintim că el a făcut — și din păcate se face și azi — confuzie între sferile de raportare a termenilor: contemporaneitate și actualitate, în ce privește receptarea lumii, implicit a operii. Căci a perece contemporaneitatea nu înseamnă altceva decît privirea, poate cuprinzătoare, a lucrurilor, dar în individualitatea lor, ca momente încremenite ale devenirii din care ne este imposibil să excludem contingenta. A înțelege însă actualitatea înseamnă a înțelege *devenirea* neîntreruptă a lumii fenomenale în care necesitatea supune în mod dialectic împlinirea. Teoria însăși a actualității, după fondatorul său, Heraclit, privește realul nu ca pe o existență încremenită, ci ca pe o *devenire* neîntreruptă, nu ca stare (*ergon*) ci ca proces (*energeia*), iar dacă lucrurile, prin prisma contemporaneității, le *percepem* ca momente limitate și concret încremenite, ele nu sînt altceva decît condensări ale conștiinței noastre, care poartă în ele zăgăzuită devenirea veșnică.

Opera de artă în perspectiva actualității înseamnă așadar mijlocire între realitate și

posibilitate ; ea cuprinzându-le pe acestea și determinându-le. Cu alte cuvinte, chiar dacă nu ne este contemporan, Pristanda rămâne mai departe în sfera posibilului, actualizându-se continuu în operă pentru conștiința receptoare și deci realizându-se. În sensul acesta opera lui Caragiale funcționează pentru generații ca un purgatoriu prin care acestea trebuie să treacă — bineînțeles în sens estetic — pentru a se purifica de tare morale născute de conștiința joasă, fizic-socială.

Intr-un sens mai general, natura umană este modelată moral și nuanțată psihic și spiritual prin actualizarea perpetuă a formelor concrete ale conștiinței sociale, printre care cea artistică nu este dintre cele mai puțin importante.

Revenind la relația real-possibil, se știe că trecerea de la posibilitate la realitate rezidă în tendințele interne de dezvoltare a fenomenelor fie ele naturale sau sociale, tendințe generate de mișcarea contradicțiilor lor imanente. Momentul acestei dezvoltări surprins în opera de artă întotdeauna ca prezent psihologic trebuie să cuprindă în el atît trecutul (ca memorie) cît și viitorul (ca proiect). E locul să subliniem că nu interesează în ce timp alegem momentul ca fenomen reflectat artistic — în trecutul istoric sau în viitorul iluzoriu ; opera de artă ni se prezintă oricum ca prezent psihologic. Dintre tendințele contrare imanente fenomenului reflectat artistic, cum e vechiul și noul, deci dintre posibilitățile contradictorii inerente acestuia, actualizarea care va purta sensul și mesajul operei va fi întotdeauna a unei singure posibilități, aceea care să exprime necesitatea. Aceasta presupune o viziune atotcuprinzătoare a creatorului artist, de la concretul istoric, individualizat ca prezent psihologic, la general-umanul sua generic-umanul surprinse în zona semnificațiilor, procedîndu-se astfel cu accent pe subiectiv la lărgirea conceptului de om, la o istoricizare crescîndă a conștiinței omenestii, a conștiinței despre sine a omului, ca unul ce s-a creat istoricește pe sine. Intrucît opera de artă transformă în prezent trăit un trecut sau un viitor mereu mai întins în timp și spațiu, fără să le suprimă caracterul lor de trecut sau de viitor — ea trezește și dezvoltă în om conștiința de sine a omenirii.

Teatrului i se cere să fie actual, mai imperios și mai acut actual decît oricărei alte sfere a activității artistice-creatoare. Și pe bună dreptate. Căci mai întîi formal, spre deosebire de celelalte genuri ale artei, în special ale artei cuvîntului, aici, în teatru, actualitatea dă specificitate genului ; apoi, nu trebuie uitat caracterul public al dramei, natura sa directă, de a se adresa nemijlocit publicului, constituindu-se ca acțiune reală în care omul, personajul adus în centrul evenimentelor, se dezvăluie în primul rînd ca ființă moral-socială. În sensul acesta, drama tînde a fi expresia spiritului epocii, esențializează relațiile dintre oameni care aparțin unei realități social-istorice. În această a doua accep-

ție a sa poate fi înțeles teatrul ca „oglinind a vremii” cum l-a numit Shakespeare prin gura celui mai tragic personaj al său, Hamlet.

Se cuvine să întîrziem asupra acestui dublu aspect al termenului : în primul rînd, aspectul formal, intrinsec, deci actualitatea înțeleasă ca normă estetică a genului ; și în al doilea rînd, aspectul de conținut al său care ne apare ca cerință oarecum exterioară a dramei de a fi expresia spiritului de epocă. Ambele aspecte conduc la o reevaluare prin prisma dramaticului a conceptului de timp.

Categorice estetică care dă specificitate genului, actualitatea, pentru a fi lămurită în acest prim aspect, pretinde cîteva disocieri prealabile. În scrisorile sale către Schiller, Goethe afirma că deosebirea dintre epic și dramatic ar sta în faptul că epicul prezintă faptele ca absolut trecute iar dramaticul le reprezintă ca absolut prezente. După Hegel, „drama nu povestește fapte trecute, adresîndu-se intuiției noastre spirituale (ca proza, n.n.) și nici nu exprimă lumea interioară subiectivă pentru reprezentarea și sufletul nostru (ca poezia n.n.), ci se străduiește să ne înfățișeze o acțiune actuală ca prezentă și reală”. (Hegel — Prelegeri de estetică).

Epicul este, deci, prin excelență artă evocatoare, povestind evenimentele trecute, fie ele exterioare, fie interioare ; timpul este aici o experiență psihică, cel mult durată psihologică, în sensul pe care-l acordă Bergson. Poezia lirică reflectă o lume interioară, adînc subiectivă. Evocativul cît și expresivul, luate în sine, ne scot din prezent. Primul reconstruie un trecut, este un recipient de memorie, al doilea vizează un prezent ireal, ceva anterior oricărei desfășurări sau proces, fixîndu-ne într-o stare de spirit atemporală. Și într-un fel și într-altul avem de-a face cu o scoatere aparentă din prezent.

Mijlocînd între lumea exterioară și lumea interioară, între evenimentul ce se cere asumat și patosul subiectiv al asumării, între ceea ce evocă și ceea ce se exprimă și constituindu-se tocmai din această tensiune pe care o implică aceste antinomii, drama nu poate fi decît acțiune prezentă, expresie sensibilă a unei conștiințe născînde, care se face pe sine în mod real și necesar. Insuși termenul generic de „drama” înseamnă (luînd în considerare cele trei sensuri ale cuvîntului din greaca veche : acțiune-facere-necesitate) *acțiune care se face cu necesitate*. Drama înfățișează, deci, nașterea formei sale tocmai din necesitatea interioară a materialului de viață plăsmuit de ea prin ceea ce numim actualizare. Omul este adus în centrul evenimentelor tocmai pentru a se arăta pe sine prin raportarea continuă a realității la interiorul său.

Fiind prin excelență o artă a actualului, teatrul este implicit o artă care se oferă prezentului. Teatrul cere adeziune publică și mai ales condiția spectatorului de a fi de față. Născută din sărbători și ritualuri — prin esența lor acte publice — drama rămîne

scăma ritualul nașterii și afirmării unor conștiințe conflictuale și de aceea social-morale. Acest proces cere adeziune publică și pentru a se bucura de această adeziune drama cată să fie expresie a spiritului epocii, esențializând relațiile dintre oamenii care aparțin acelei realități social-istorice în care ea însăși se naște. Dar pentru a fi prezentă, conținutul prezentă, ea trebuie să selecteze din devenire acele momente care implică permanența, în care trecutul, prezentul și viitorul să fuzioneze, arătând necesitatea schimbării sau a construcției, a adevărului ce rămâne de înfăptuit, arătând în fond dialectica însăși a istoriei.

Literatura noastră dramatică contemporană nu poate fi considerată în întregime actuală, multe încercări de surprindere a realității fiind de la început sortite pieirii sau nu pot avea decît un interes documentar, căci slujind circumstanța nu vor putea mărturisii decît numai pentru circumstanță.

Și totuși, putem număra în anii noștri o îndeajuns de bogată zestre de lucrări dramatice în care depistăm dincolo de ancorarea în contemporaneitate prin tematică sau semnificație, dincolo de fatalitatea prezentului, atributul actualității. Aceste lucrări sînt expresii ale unor conștiințe creatoare care și-au înțeles prezentul ca sinteză spirituală între tot ce s-a păstrat în conștiința colectivă ca bunuri de tradiție și idealurile, dorințele și visurile colectivității cărora acești autori îi aparțin și căreia îi devin prin creațiile lor raportori obiectivi. *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel, *Petru Rareș* a lui Horia Lovinescu, *Matca* lui Marin Sorescu, *Piticul din grădina de vară* a lui D. R. Popescu, *Interesul general* de A. Baranga, *Acești nebuni fărațnici* a lui Teodor Mazilu *Puterea și Adevărul* al lui Titus Popovici — sînt cîteva numai dintre valorile dramaturgiei noastre în care depistăm atributul actualității și implicit al perenității.

Acești autori nu descriu naiv evenimentul zilei și nu acordă semnificații simplist-prezenteiste celui trecut, ci caută un sens al devenirii — căci în mersul lumii există un sens descifrabil al progresului în toată lărga sa generalitate, — dincolo de orice cadre istorice limitate, împletind gîndirea practică a descifrării necesității ordonatoare cu cea speculativă de punere ca problemă a seriilor de posibilități inerente realității în care și prin care necesitatea se face descifrabilă.

Constantin Radu-Maria

Alegoric

Dificultățile legate de definirea teatrului alegoric pornesc de la definirea alegoriei însăși. Prima distincție care ar trebui făcută este

aceea dintre alegorie ca modalitate de construcție unitară a operei și alegorie interpretativă. Există texte care, în anumite circumstanțe, pot căpăta o interpretare alegorică, după cum există texte a căror coerență alegorică mai poate fi restabilită doar cu ajutorul specialiștilor, atunci cînd anumite evenimente-cheie se pierd nu numai din actualitate, dar și din memorie. Prima din aceste două situații, în cadrul *spectacolului*, poate deveni fertilă. Ea stă uneori la baza *viziunii regizorale*, asupra unui text. De observat că, referindu-ne chiar numai la textul propriu-zis, alegoria interpretativă presupune o anumită structurare a textului, care să permită coerența interpretării alegorice. Un text coerent în planul formal și construit pe baza unei scheme cît mai simple permite totodată coerența mai multor viziuni interpretative: în sfera politicului, a eticului ș.a.m.d. Acestea sînt nivelele interpretării alegorice a textului. Ele nu determină ambiguitatea textului, ci polisemia lui.

Ambiguitatea interpretării alegorice trebuie să țină de însăși construcția textului. În textele dramatice moderne de factură alegorică apare *referirea* la alegorie. O schemă alegorică foarte cunoscută, precum ierarhizarea universului (ca și gradualitatea situațiilor dramatice), determină în teatrul modern apariția *anti-climaxului*, care poate fi sursă pentru comic, dar cel mai adesea creează perplexitatea spectatorului, neliniștea în fața unui univers căruia îi lipsește *climaxul* (scara, ierarhizarea, logica construcției).

Procedul folosirii referențiale a schemei alegorice poate crea alegoria „abstrusă”, atunci cînd intruzia unui element distruge coerența planului formal al alegoriei. Alegoria abstrusă este considerată de G. B. Hocke (cel care introduce termenul) o modalitate de a perplexa conștiința receptorului. Prin evidența construcției formale, operele alegorice incită la referiri parodice. Parodierea schemei alegorice se bazează, în primul rînd, pe complicitatea receptorului întru cunoașterea schemei. Coexistența tuturor elementelor generatoare de ambiguitate în textele dramatice moderne (referirea parodică, distrugerea coerenței planului formal, anti-climaxul), împreună cu maxima esențializare a situațiilor dramatice (Ionescu, Becket, Dürrenmatt) și cu eforturile regizorale în direcția încălcării cu înțelegeri a textului fac ca în teatrul alegoric contemporan polisemia să fie realizată prin reducerea elementelor planului formal și prin multiplicarea nivelelor de interpretare. Alegoria încetează a fi un sistem și începe să se confunde cu ceea ce numim de obicei *tema piesei*, prin analogie cu tema muzicală.

O scurtă privire istorică asupra alegoriei în teatru poate proba faptul că, validînd etimologia termenului, alegoria (a vorbi în public despre altceva) are un element comun cu teatrul și anume publicul (agora), dar ea ține mai mult de retorică, de persuasiune, de discurs și izează de arma argumentului