

acema 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 căută să fie expresie a spiritului epocii, esențializând relațiile dintre oamenii care aparțin a celei realități social-istorice în care ea însăși se naște. Dar pentru a fi prezentă, continuu 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 decât un interes documentar, căci slujind circumstanța nu vor putea mărturisi decât 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 căreia 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, *Întreusul general* de A. Baranga, *Acești nebuni făcîrăci* 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 *climax-ul* (scara, ierarhizarea, logica construcției).

Procedeul folosirii referențiale a schemei alegorice poate crea alegoria „abstrusă”, atunci cînd intruzia unui element distruge coerența planului formal al alegoricului. 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. Parodiarea 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 înțelesuri 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 discours și ueză de arma argumentului

intellectual. Alegoria, chiar în simpla formă a fabulei, presupune conștiința critică a receptorului care sesizează corespondența universului animalier cu cel uman etc. Adresându-se spectatorului lucid și inteligent, alegoria este legată în primul rînd de formele de comic (ironie, satiră) din teatru, apoi este legată de direcția eticistă (de teatru moralizator baroc sau expresionist, de teatru judecătoresc, al opțiunii argumentate — Brecht).

Actele rituale, în concepția lui Mircea Eliade, repetă gestul arhetipal, dar nu mai presupun viețuirea în mythos. Intervine deci o distanțare a participanților față de actul săvîrșit. De aici o a doua determinare, istorică, a alegoriei: legătura ei cu formele rituale. Caracterul alegoric al procesiunii rituale este probat de mai multe elemente, începînd cu scopul procesiunii care este acela de a convinge, impresiona și moraliza, continuînd cu felul de organizare a procesiunii, în care apare schema alegorică a ierarhizării virtuților și viciilor, și sfîrșind cu elemente alegorice care țin de planul vizual: embleme, care alegorice etc.

Parte din aceste caracteristici ale spectacolului alegoric medieval sînt reluate de *teatrul expresionist* (Hugo von Hoffmanstahl). Acesta preia din teatrul medieval propensiile pentru problemele eticii și esențializarea, schematizarea chiar, în sensul tehnic al cuvîntului, a actelor umane.

Prin legătura sa cu actul ritual, prin alegorizarea situațiilor existențiale, *teatrul folcloric* este strîns legat de teatrul alegoric. Infuzia elementelor folclorice, nu numai cele din teatrul popular dar și cele din baladă sau basm, este deosebit de puternică în teatrul expresionist românesc (Blaga, Voiculescu, Maniu).

Cealaltă direcție, a folosirii referențiale a schemei alegorice în spectacolele parodice, uneori cu note grotestice, nu este nici ea lipsită de aportul elementului folcloric. *Teatrul școlăresc (alumnal)*, în primul text românesc păstrat, *Occisio Gregorii Vodae...*, circa 1778, conține atît elementele de alegorizare medievale, cît și notele goliarde, parodiere, elementele folclorice. Teatrul lui Iordache Golesecu, mai ales în *Starea Țării Românești pe vremea asidosiei*, izează de modelul alegoric al dialogului morților. Asemeni primelor texte dramatice din Moldova alcătuite de Conachi, Dimachi, Dimitrachi Beldiman (*Comedie banului Costandin Canta, ce-i zic... Cavaler Cucos*), teatrul lui Iordache Golesecu este legat de reprezentațiile *teatrului de păpuși*; apar personaje specifice teatrului de păpuși ale căror replici au un umor frust.

Alegorizarea facilă apare și în unele producții ale teatrului pașoptist și postpașoptist în care ne întîmpină personaje alegorice ca Virtutea, Pisma etc.

Teatrul alegoric românesc interbelic și cel contemporan nu continuă însă această direcție, vetustă în însuși momentul apariției ei. Operele dramatice ale lui Blaga, Voiculescu sau — între contemporani — Sorescu, se nutresc din tradiția folclorică, din interpretarea modernă a ritualului folcloric, a credințelor păgîne sau creștine. Tratarea acestor elemente nu determină traducerea facilă a situațiilor din planul formal, ci conferă întregii opere un sens exemplar.

Teatrul alegoric poate încă să reprezinte o direcție fertilă a teatrului contemporan.