

## Epica dramei

Despre epică, în lumea teatrului, a început să se vorbească mai cu seamă în secolul nostru. Cîteva referiri anterioare au cumpănit elementele, comparînd, de pildă, greutatea specifică a personajului dramatic — caracterizat prin atitudine activă — cu a personajului romanesc — atitudine pasivă, zice-se, dintr-un punct de vedere foarte general (Goethe). Apoi, deodată, în primele decenii ale secolului douăzeci, se naște o mișcare favorabilă epicii dramatice, termenul se impune, intră în circulație, e consfințit de teorii bine argumentate. Se vorbește de teatru epic și de dramă epică, și se înțelege prin asta o modalitate nouă de a aborda, prin teatru, problemele realităților contemporane. Cei doi mari protagoniști ai mișcării sînt, precum se știe, Ervin Piscator și Bertolt Brecht. Piscator zice: „N-ar fi oare necesar ca istoria, povestită spectatorului, să recapete în teatru o anumită amploare? Nu-i revine oare acum stilului epic o misiune nouă? Și chiar și în ziua de azi nu ar trebui oare ca sentimentele și gîndurile să-și găsească un cîmp mai vast în narațiunea evenimentelor esențiale (pe plan politic) sau a evenimentelor secundare, care toate contribuie la crearea și îmbogățirea conflictului dramatic?”; Brecht spune: „Avem nevoie de un teatru care să ne înlesnească nu doar senzații, idei și impulsuri, îngăduite de cîmpul relațiilor umane ale epocii istorice în care au loc acțiunile, ci de unul care să folosească și să îște gînduri și sentimente cu un rol activ în transformarea însăși a acestui cîmp”. Și, apropo de toate astea, John Cassner, în

*Formă și idee în teatrul modern*, numește realismul secolului al 19-lea — adică salonul individual burghez, cu problemele și interesele sale private — subiectivitate realistă, iar noua tendință — privind realitățile sociale, cu situațiile și principiile ei colective, multilaterale — obiectivitate epică. Interferența epicului în dramă e luată în considerație și de esești, atunci cînd încearcă să definească structura dramaticului (Adrian Marino — *Dicționar de idei literare*) sau pur și simplu specificitatea sa estetică (*Dicționar de estetică generală*). Judecate din acest punct de vedere, multe lucrări dramatice, aparținînd unor perioade anterioare, susțin și ilustrează cerințele acum impuse, într-o măsură mai mare sau mai mică, ceea ce înseamnă că n-a fost vorba aici de o modalitate complet inedită de a serie (și juca) teatru, ci de o preponderență de accente, acordată acum unor trăsături ale operei dramatice, determinată de o nouă atitudine față de viață și de reflectarea ei artistică. Această atitudine nouă exprimă nevoia de acțiune, de intervenție activă, militantă, în viața societății și corespunde tendințelor politice principale ale secolului douăzeci, în care restructurarea revoluționară a proceselor sociale joacă un rol de prim ordin. Nu mai este atitudinea interogativă sau explicativă a realiștilor critici, cauzele antagonismului social indicate de aceștia impun acum intervenția decisivă. Să notăm, deci, că e vorba de o atitudine programat politică și că, în funcțiune de ea, se conturează și accentele a căror preponderență urmează să crească.

Ce reținem de aici?

Mai întâi, faptul că această modalitate de a concepe structura dramatică s-a definit prin distincție față de o modalitate anterioară restrânsă la individual. Pereții saloanelor nu mai satisfac, se simte nevoia ieșirii în lume, a cuprinderii largi a fenomenelor și evenimentelor sociale. Teatrul revoluției sovietice o face din plin — scena se mută pe un crucișător, pe treptele Palatului de iarnă, pe turla unei biserici de unde se arată majestuos orizontul, acțiunea cuprinde mișcarea impetuoasă a forțelor, n-are timp să se odihnească pe un act, cere secvențe scurte și rapide care să sugereze dinamismul. Aceasta ar fi echivalentul unui panoramic peste lume și întâmplări, întreprins de un operator aflat în mijlocul desfășurării evenimentelor. Ceea ce se simte dincolo de „citadela” sfărâmată, intră cu impetuozitate în casă, — în casa „surorilor” Boga, de pildă — și schimbă raporturile — schimbă o lume. Aprecierea de subiectivitate dată de Gassner realităților pomeneții are apoi o dublă accepțiune. Prima, vizează sfera individuală a problemelor dezbătute. Oricât de adânc ar sugera anacronismul unei societăți perimate (Cehov), oricât de impetuos (Ibsen) sau ironic (Shaw) i-ar denunța cauzele, ele au ca punct de referință, în ultimă instanță, omul — singular și prizonier împrejurărilor —, condiția sa individuală. A doua, se referă la puterea de atracție pe care poate s-o exercite un stil, un procedeu individual (al autorului sau al actorului), captând emoția în dauna efectului de ansamblu al operei. Tot o dublă accepțiune, și exact din aceleași puncte de vedere, are și termenul de *obiectivitate* epică. Dar în perspectivă inversă. El tinde să ia ca punct de referință nu condiția individuală a omului, ci condiția lui socială. „Noul teatru social va fi grecesc (...) prin aceea că «oamenii» aduși pe scenă — psihologia și caracterizările — vor fi mai mult decît scopuri în sine și vor deveni din nou părți ale unui întreg, un întreg care este social, un întreg care este OM” (Arthur Miller). Apoi, ține să-și exercite influența publică pe calea nemijlocită a ansamblului compoziției exprimate și vizind direct capacitatea critică-rațională a spectatorului. De aici, teoria — îndelung discutată, combătută și experimentată — a distanțării, care a avut și are, indiferent de adevăratele fațade de ea, o influență covârșitoare în evoluția teatrului. Ce a mai rămas din formularea lui Gassner privind „salonul individual burghez”? Ultimul termen, care indică o categorie de clasă. În accepțiunea teatrului epic, categoria *politică* de clasă, are un rol determinant — ca atitudine față de realitate și artă, după cum am văzut, dar și ca ideal declarat al operei reprezentate. În scenă intră un erou nou, reprezentantul viguros al proletariatului, și țelurile lui revoluționare schimbă radical perspectiva și rostul elocinței dramatice.

Mai apoi — faptul că această modalitate, odată definită prin distincție, s-a des-

prin integrare cu elemente ale altor modalități precedente. Ea părea la început — și multă vreme după aceea — a exclude cu desăvîrșire emoția, a fi contrară poeticului și zborului argintiu al filozofiei, părea a respinge investigația psihologică. Așa să fie oare? Unele exagerări teoretice și practice tindeau să admită incompatibilitatea. Dar tot practica a dovedit că nu e așa, și evoluția mișcării teatrale a adus nu corectiv în aprecierea termenilor. Nu mai e, în primul rînd, vorba de drama epică, distincția nu se mai face la acest mod restrictiv și unilateralizat — ci e, mai degrabă, vorba de epica dramei — cu alte cuvinte de extinderea ei panoramică, de capacitatea obiectivă și de țelul politic preconizat. Asta lărgeste mult sfera de referință, nu mai impune categorii preferențiale și exclude o seamă de exagerări dogmatice, care se mai pot face despre o structură dramatică sau alta. Și poate că prima dintre ele ar fi aceea care pune sub semnul identității categoria de teatru social cu ceea ce s-ar numai specia dramei epice. Asta înlesnește investigația, dă prilej bogăției de fenomene să se releve, într-o multitudine de fațete, exclude rigiditatea și îngustimea aprecierilor. Nimeni nu va nega validitatea marelui monolog dramatic, de pildă, exercitat de un Marin Sorescu, nimeni nu va impune stîngerea flăcărilor poetice — gen Claudel — sau subțierea simbolurilor — gen Blaga. Dar peste toată această diversificare, preconizată, stăruie un imperativ epic, care, se vede treaba, că, cel puțin ca termen, e propriu secolului douăzeci. Imperativul ca drama să aibă un orizont extins asupra lumii; să pună în discuție cu precădere condiția socială a omului; să prefigureze un ideal politic progresist, revoluționar. În treburile cetății, la care vocea teatrului se aude ca de la o tribună, acestea sînt lucrările care își aduc o contribuție la mersul ei înainte. Cu cît cele trei elemente sînt mai bine conturate și încep într-o armătură puternică de conflict, limpede și strălucitoare, cu atît această voce răsună mai amplu, cu eco și personalitate. Celelalte — reproduc stări, schitează o reacție sau prind o culoare. Sînt jocuri — nu intervenții dramatice în opinia publică a societății. Dramaturgia noastră urmează acest drum amplu. Fie că el se arcieste pe perimetrul mai strîns al „camerei de alături”, fie că se înscrie pe coordonatele vaste ale „puterii și adevărului”, ea își consolidează „epica”. Și, dacă aceasta înseamnă o integrare mai pronunțată a vieții și raporturilor ei sociale, nu sîntem departe de confirmarea deplină de către realitate a cuvintelor unui fascinant vizionar: „A sosit momentul ca teatrul de mîine să se numească nu Mister teatral religios, ci Mister teatral social” (Ion Sava).