

AL. DIMA

*Diversitate  
și  
unitate  
în  
dramaturgia  
contemporană*



Diversitatea fenomenului literar contemporan cuprinde, în mod firesc, ca pe un domeniu component, și dramaturgia, ba am spune chiar că aci această varietate se reliefează cu și mai accentuată evidență, devenind mai limpede. A reapărut astfel, sub diferite forme, teatrul antic și cel al secolului al XVII-lea de-o potrivă, și trebuie adăogat — de îndată — nu numai ca repertoriu clasic obligatoriu, ca respect pentru tradiții și școală a prezentului, ci și — într-o măsură cel puțin — corespunzând unei părți a receptivității contemporane. Firește, nu reapar toți autorii, toate temele și personajele clasice, ci o anume selecție de conținut, — operantă, în funcție de coardele eterne ale spiritului nostru. O dramă tipic psihologică precum *Britannicus* al lui Racine s-a reprezentat din nou pe multe scene ale lumii, inclusiv la noi, după cum *Phedra* — ca motiv și personaj — trăiește mai departe pornind de la Euripide și pînă astăzi. *Electra* se perpetuează cu o stăruință nedezmănițită de la Eschil, Sofocle și Euripide pînă la Seneca, la Voltaire și Alfieri în secolul al XVIII-lea, se reintrupează în opera muzicală a lui Richard Strauss, împreună cu Hugo von Hoffmannsthal, în primul deceniu al veacului nostru, și retrăiește în O'Neill, pe urmele lui Eschil, în *Din jale* s-a intrupat *Electra* sau în *Muștele de Sartre* și încă alte piese. N-a lipsit nici ecranizarea de rigoare.

Se alătură, mai departe, teme și personaje antice în dramaturgia lui Giraudoux (din nou *Electra*, *Antigona*, sau *Amphitruon* '38). Se păstrează, în genere, cadrul antic, chiar dacă, așa cum se întâmplă în piesa lui O'Neill, personajele apar ca moderne.

Diversitatea dramaturgiei contemporane e ilustrată apoi prin reparația tematică istorice și a unor personaje eroice din diferite epoci ale trecutului. *Jeanne D'Arc* a reapărut astfel, referindu-ne doar la secolul nostru, după cele două drame ale lui Charles Peguy (1897 și 1910), în piesa din 1924 a lui Bernard Shaw, în formă parodică, la Bertolt Brecht în 1930, sau în piesa lui Paul Claudel și Artur Honegger. Să observăm de asemeni, o revenire evidentă la teatrul nostru istoric, cel puțin în piesele lui Horia Lovinescu și Paul Anghel. Fructuoasa tradiție a lui Alecsandri și mai ales a lui Davila e întreținută, firește cu alte mijloace, mai departe.

Dramaturgia vremii se hrănește însă, mai substanțial, din tematica socială și politică a epocii noastre, sub cele mai diverse forme. Cîmpul contradicțiilor contemporane e, într-adevăr, atît de vast și profund încît generează implicit conflicte dramatice pe care autorii nu mai sînt siliți să le inventeze, ci — de fapt — le descoperă numai, în realitate. Să notăm adiacent aci, că prin contemporaneitate nu trebuie să înțelegem numai decît teme și motive aparținînd explicit timpului nostru, ci și incursiuni în trecut, în lumina opticii prezentului ca, de pildă, în piesa lui Brecht *Mutter Courage*, răsămîndu-se pe *Grimmelschausen* și referindu-se la o cronică a Războiului de 30 de ani, în care se descriu situații ce nu sînt mai puțin, ale propriei noastre epoci.

Se înțelege că dramaturgia socială inaugurată pe plan mondial de Bernard Shaw se continuă pînă în zilele noastre și că mari autori ca Giraudoux, Anouilh, Dürrenmatt și Eugen Ionesco, se mișcă pe aceeași elipsă. Drama absurdului, ea însăși, nu e decît „un vîrf” al unei evoluții și revoluții care purcede din avangarda dadaistă și supra-realistă și se revarsă pe terenuri care, dinainte de Eugen Ionesco, aparțineau teatrului francez, lui P. Willems, M. Aymée, G. Schehadé, celui spaniol al lui Jardiel Poncela, celui german al lui W. Hildeshiemer, nume mai puțin cunoscute, dar preludii evidente ale modalității dramatice în discuție. Ca totdeauna, ca și în cazul lui Shakespeare, unul singur dintre scriitorii rezumă o direcție și o interpretează, în mod tipic, ca aci, Eugen Ionesco.

În dramaturgia cu teme și interpretări socialiste din răsărit ca și din occident, se dezbate — cu și mai accentuată intensitate — problematica epocii, așa cum și teatrul nostru actual o dovedește prin contribuțiile atîtor nume de toată lumea cunoscute.

Diversitatea dramaturgiei contemporane nu se pulverizează totuși în direcții sau piese strict individuale. Ne găsim, de fapt, în fața unui arhipelag de insule izolate numai aparent între ele, dar legate totuși prin apele care le scaldă și care curg de la unele la altele, apropiindu-le astfel prin punți fluide ce înlesnesc unitatea teatrului contemporan.

Într-adevăr, toate aceste direcții ale dramaturgiei actuale, inclusiv cea istorică explicită referindu-se la opere și personaje cunoscute, se solidarizează — printr-o aceeași critică acerbă — îndreptată împotriva societății burgheze, sau a rămășițelor acesteia în societatea socialistă. Ascuțișul criticii lui Brecht e prea vădit spre a mai insista asupra lui, el reprezentînd ca autor, regizor și educator, sinteza unei șarje de o insinuantă eficacitate. Pe un alt registru, Dürrenmatt se aplică convențiilor burgheze, inumane, și lovește adînc, de pildă cu *Vizita bătrînei doamne* (1956). Cu o satiră de tip aproape voltairian purcede la atac, de asemenea, Giraudoux în piesele sale, mai cu seamă în comedii. Anouilh, pe urma lui Giraudoux și Marivaux, nu e mai puțin aprig. Eugen Ionesco, în sfîrșit, adaugă lama cea mai pătrunzătoare, tăind fără milă, dar cu un aer amuzat, în carnea societății. Dramaturgul enunță singur „Tragedia omului îmi incită plăcerea de a-l batjocori”, iar Anouilh i se alătură: „Distrug cu plăcere”, spune el.

Firește e vorba, la toți acești autori, de un crud, dar justificat realism care duce, așa cum s-a observat chiar de Marx, în mod fatal, la descoperirea racilelor organice ale burgheziei și nobilimii falimentare, cu concluzii — la unii — sceptice, la alții — de-a dreptul pesimiste. Unora însă — ca, de pildă, lui Brecht — nu le lipsește optimismul încrederii în „dialectica schimbărilor”.

Cum e și firesc, cel mai regretabil e pesimismul dramaturgiei care înlocuiește explicația socială cu una psihologică. Nu condițiile sociale sînt, în fond învinuite și, prin urmare, nu de la o răsturnare a lor urmează să așteptăm salvarea, ci însăși firea, structura, ce pare imuabilă, a omului. În acest fel însă, se închid pînă și porțile speranței și cădem în tragică și organică neputință. Se reflectă aci, desigur, concepții în genere negativiste, ba uneori chiar nihiliste, care anulează — fără apel — eficacitatea reconstrucției și reeducării, prin teatru, a omului contemporan.

Un alt obiectiv comun al dramaturgiei contemporane îl alcătuiește apoi lupta împotriva convenționalismului, pe toate planurile, în viața socială, dar și în teatru. Moștenirea clasică pare a apăsa încă greu pe umerii unei părți a autorilor contemporani, deși ea nu este operantă de aproape două veacuri din multe puncte de vedere și, îndeosebi, din cele care privesc forma. Se tinde atunci către negarea oricărui fel de ordine, ceea ce desigur nu poate fi recomandabil.

Unitatea dramaturgiei contemporane e clădită, mai departe, pe schelele aceluiași procedee critice, repetate cu diferite variante personale de la autor la autor. Se utilizează cînd ironia subtilă, cînd cea adînc tăioasă, cînd satira directă sau indirectă ajungîndu-se pînă la șarja nimicitoare. Metodele sînt cînd folosite toate de același autor, cînd dozate diferit și cu accente variate. Brecht pare a le utiliza pe toate, Dürrenmatt numai pe unele, îndeosebi registrul cinic și disprețul, Eugen Ionesco șarja viguroasă, necruțătoare.

S-a vorbit mult, în ultima vreme, despre demitificare, procedeu în fond și acesta al criticii sociale implicite, aplicată în piesele care ridică pe eroi deasupra realității și-i idealizează. Aci trebuie aduse însă o seamă de amendamente și mai cu seamă unul: așa numita demitizare nu trebuie să coboare pe eroii istoriei sau mitologiei simbolice, la nivelul unor prăpădite personaje cotidiene, roase de mizerii, vulgare și nedemne, prin ținuta lor, de misiunile istorice pe care le-au îndeplinit cu strălucire. Ei nu sînt, fără îndoială, nici supraoameni, nici zei, dar reprezintă mîndria și expresia înaltă a maselor care i-au creat. „Sînt oameni între oameni” așa cum l-a numit Camil Petrescu pe N. Bălcescu. Coborîrea lor pe motivul fals al unei „umanizări” vulgarizatoare, nu ni se pare deloc necesară, dacă ne gîndim că teatrul își păstrează totdeauna și o misiune îndrumătoare.

Închei aceste considerații cu o constatare ce mi se pare din cele mai evidente. Toate obiecțiile împotriva convenționalismului, în viață și în teatru, nu sînt în fond decît aspecte ale luptei pentru adevărul social și psihologic, și toate inovațiile, mai mult sau mai puțin forțate, nu neagă năzuința perpetuă a teatrului spre claritate. Eugen Ionesco însuși spunea: „Sînt pentru clasicism”, ceea ce nu trebuie interpretat în sensul că orice noutate e prin ea însăși valoroasă și acceptabilă. Adagiul — „ars longa” — rămîne desigur exact, dar cu condiția ca arta să se înalțe pe edificiul etern al spiritualității, răzimată pe soclul actualității.

## „Spiritul și litera” de Al. Paleologu

Probabil că e întrucîtva abuziv să apropiem unui domeniu închis, „de specialitate”, volumul de scurte eseuri al lui Alexandru Paleologu, „Spiritul și litera”: riguros vorbind, el nu aparține în exclusivitate nici teatrului, după cum nu aparține nici literaturii, nici istoriei artelor. Dar evoluează dezinvolt pe toate aceste teritorii, și dacă există un argument pentru a-l atrage spre aria noastră de preocupări, acesta e darul autorului de a-și plasticiza ideile și de a le impune o mișcare aparent autonomă.

Al. Paleologu n-a construit un volum unitar, o carte-demonstrație în sprijinul unei teze, precis articulată în verigile unui raționament; eseurile sînt disparate, așa cum i-au fost sugerate de lecturi, de evenimente și mai ales de imprezvizibila și incontrollabilă dinamică a propriei vieți intelectuale. Ceea ce le unește este capacitatea de a deveni la un moment dat „transparente” pentru un sens, pentru o idee, pe care autorul dorește s-o afirme, de a se încărca, printr-un misterios contact electric, de actualitate. Calitatea principală — oricît ar părea de ciudat, destul de rară! — este de a fi găsit modalitatea cea mai aptă să-l slujească: notația sugestivă, prin detaliile căreia se profilează, niciodată subliniată, totuși pe

www.cimec.ro

ment prezentă, o intenție mai profundă. În acest sens, „Spiritul și litera” e, mai mult decît un titlu inspirat, o expresie exactă: Al. Paleologu intuiește climatul, atmosfera, uneori însemnările sale comunică limpede sentimentul că esențial nu e ceea ce se spune, ci tocmai ceea ce plutește printre și pe deasupra rîndurilor, iar șirurile de semne sînt doar o structură-suport necesară spre o multitudine de puncte de contact aleatorii. (Evident, nu în toate cazurile: „Arhitectura nouă și omul”, de pildă, nu depășește treapta publicisticii curente.)

Avertismentul către cititori ascunde o anumită cochetărie: de fapt, adevăratul mobil e „actul critic”, și Al. Paleologu își manifestă originalitatea mai ales pe acest tărîm, în cîteva croquis-uri dedicate unor scriitori. Micile sale studii nu ambiționează să trateze tema exhaustiv și academic; deși impun un unghi de vedere de multe ori inedit și asociații surprinzătoare, nu sînt simple construcții arbitrare ale unei inteligențe suplă, ci reflecții ale unui sistem valoric propriu, în genere indiferent la prejudecăți și la locul comun consacrat.

Dacă acesta e argumentul major, farmecul particular ține de ceea ce s-ar putea numi „spiritul unui stil”: bogăția referințelor și rafinamentul unor speculații sînt topite într-un discurs liber și firesc.

„Spiritul și litera” nu e o carte de mare însemnătate; dar e dintre cele care apar în epocile de maturizare înfloritoare ale unei culturi, și-i servește, astfel, drept semn, prin însăși diversitatea lor independentă și prin tonalitatea personală.