

sentimentul istoriei

Literatura unei epoci se poate defini după aspecte felurite, izolate sau ierarhizate în funcție de criteriul ales de cel care procedează la caracterizare, adică, în ultimă instanță, de ideea generală pe care el o are despre artă. Dramaturgia română de după al doilea război mondial a prilejuit astfel încercări de sinteză, care au subliniat fie bogăția ei tematică, îmbrățișarea mai largă decât oricând a realității, fie apariția unei noi tipologii, a unor conflicte necunoscute dramei mai vechi, diversitatea de formule artistice, fie, în sfârșit, toate acestea la un loc. Este neîndoieșnic că literatura dramatică actuală are aceste trăsături și, probabil, multe altele. Un peisaj literar în care figurează numele lui Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Al. Kirițescu, Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimaru, scriitorii cu prestigiu încă în perioada anterioară, cărora li s-au adăugat, succesiv, în câteva „serii”, Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Paul Everac, Dorel Dorian, Al. Voitin, Eugen Barbu, Titus Popovici, V. Em. Galan, Mihai Beniuc, S. Fărcașan, mai noii T. Mazilu, Dimos Rendis, D. Solomon și, în sfârșit, promoția ultimă, încă insuficient cunoscută, cuprinzându-i, să zicem, pe D. R. Popescu, M. Sorescu, Paul-Cornel Chitic — un peisaj literar așa de amplu și de divers oferă efectiv destule elemente pentru o sinteză care-și propune să demonstreze dimensiunile și vitalitatea dramaturgiei contemporane, să afirme convingător înnoirile produse și, mai ales, sporurile cantitative. Cum însă literatura unui timp nu este o sumă de aspecte ci un proces, a cărui finalitate e producerea de mari opere, mi se pare cel puțin la fel de util să observăm factorii care îl favorizează și să le ușurăm acțiunea prin înlăturarea obstacolelor de diverse proveniențe și semnalarea devierilor ce conduc în fundături, privind de la nivelul ansamblului și renunțând la ilustrări analitice, mai potrivite în studiul individual și aplicat al autorilor. Pentru asta trebuie să admitem mai întâi că dintre cei doi termeni ai relației pe care o afirmă concepția noastră despre artă ca reflectare — scriitorul și realitatea — hotărâtor pentru fizionomia și calitatea operii este primul. Lucrul e de la sine înțeles, figurează printre adevărurile banale ale criticii, numai că pentru mulți comentatori ai teatrului el n-a devenit așa și criteriu de judecată. Se menține încă aci o absolutizare sau măcar o apăsare exagerată pe „calitatea” materiei prime a operii. Datul exterior, realul, pare a fi astfel nu doar punctul de plecare, ci și cel de ajungere. Cerința e o cât mai largă cuprindere a lui, idealul — imaginea în care să-l recunoaștem cât mai complet. Aprecierile de valoare devin în acest chip aproape imposibile, oricum neconcludente, diferențierea autorilor după structura și adâncimea personalității lor artistice e înlocuită cu consemnarea „aporturilor” lor tematice. Creația se confundă cu reproducerea, cu mimarea. Ajunsă pe un plan secundar, personalitatea creatoare încetează de a mai fi elementul esențial și poate fi substituită de „cunoaștere” și de abilitate meșteșugărească. Simple compunerii, „bogate” ca material dar sărace în substanță și impersonale, sînt declarate opere. E sigur că mâine vor fi uitate de toată lumea, cu excepția criticului care vrea să dea un tablou convingător al vitalității dramaturgiei. Dar nu e în asemenea piese nici urmă de viață și în bilanț întocmit pe criteriul totalității nu convinge pe nimeni. Piesele proaste rămîn piese proaste și e mai bine să le ignorăm. Drama actuală există fără cle, în ciuda lor, și ea înseamnă un număr de lucrări — chiar dacă nu prea mare — care pot fi reprezentate

sau citite și la cîțiva ani de la apariție. Și înseamnă mai cu seamă cîteva îndrumări spirituale proprii epocii noastre, care explică în bună măsură aceste apariții și care nu și-au istovit deloc fertilitatea, putînd susține în continuare efortul spre capodoperă.

Între ele se situează de pildă atitudinea umanistă, încrederea în destinul constructiv al omului, un foarte acuzat sentiment al istoriei. Acesta din urmă, greu de izolat de altfel de celelalte, mi se pare că a acționat cu deosebire asupra procesului de înnoire a literaturii noastre dramatice. Este și motivul pentru care rîndurile de față se limitează la el. E vorba de o conștiință mereu trează că existența ta e parte componentă a unei mai largi, că destinul individual e legat de cel al comunității și al lumii chiar. Dat general al spiritualității contemporane, sentimentul istoriei e, prin firea lucrurilor, superior potențat la artist. Oricît de mari pot fi deosebirile dintre scriitori, în funcție de generație, formație, talent, toți au o sensibilitate ascuțită față de timp ca proces. Lumea le apare ca devenire continuă, ca dispută a unor forțe antagonice. Fără îndoială că o conștiință a istoriei n-a lipsit niciodată literaturii. Dar în nici o epocă, exceptînd-o pe cea pașoptistă, scrisul n-a fost determinat, modelat într-o măsură atît de mare de ea ca în vremea noastră. Trăind într-o realitate excepțional de mobilă — a revoluției —, scriitorul ajunge firesc la un mod de a înțelege lumea al cărui dat fundamental e dinamismul. Prin experiență nemijlocită, nu prin speculație. De aceea cred că e mai degrabă un sentiment decît o conștiință a istoriei, cel puțin în punctul inițial, prelungit apoi, evident, în meditație susținută de lecturi. Datorită aceluiași împrejurări, sensibilitatea la istorie se însoțește, inseparabil, cu o optică socială. Revoluția pe care au trăit-o a fost în primul rînd una socială, categoriile gîndirii lor vor fi de acest tip. Lunga tradiție a unei literaturi în care preocuparea pentru acest plan al existenței omului a fost întotdeauna predominantă și-a spus și ea cuvîntul. O asemenea viziune dinamică a lumii e cît se poate de favorabilă dramei și funcția ei stimulatorie e confirmată de abundența pieselor scrise în ultimii douăzeci de ani. Tema comună e istoria, cea socială, adică procesul în care grupurile sociale se înfruntă, se înlocuiesc, după o lege inexorabilă, sau numai evoluează. Totul e văzut din această perspectivă, soarta individului e determinată de poziția pe care el o ocupă în configurația epocii și de atitudinea lui în conflictele mari ale acesteia. Căci insul este element al unei clase sau categorii și urmează evoluția lor. Iată deci, cel puțin pentru început, conflictele tipice. Originea lor e supraindividuală — mai exact, socială —, desfășurarea și rezolvarea au un model în realitate. Datele personale ale eroului vor fi reduse la un minimum reprezentativ, temperamentul, limbajul, nivelul lui spiritual sînt subordonate ideii că omul este expresia categoriei care îl înglobează. Preocuparea scriitorului va fi să aleagă din viață expresiile cele mai plene ale generalului, sau care i se par mai ușor de rotunjit, de adaptat la un model ideal.

Raportarea destinului individual la istorie a conferit o notă de gravitate dramei, un aer de esențialitate, i-a deschis drumul spre marile creații și a făcut — principal — imposibilă cultivarea anecdotei dialogate, a poveștilor de familie interesînd cel mult rudele personajelor, într-un cuvînt a tuturor formelor minore ale teatrului, atît de stufos crescute în perioada anterioară. Se creau premisele unui teatru al fôrului, un nou clasicism părea posibil.

Eroul-exponent e căutat mai întîi în trecut, în momente cruciale ale luptei sociale: Victor Eftimiu scrie *Haiducii*, Camil Petrescu — *Bălcescu*. Sandu Alisandu și Bălcescu se deosebesc în atîtea privințe, dar, reduși la esențial, sînt două variante ale aceluiași tip — nu literar, ci social. Figură sublimă, spiritul cel mai pur și mai evoluat al unei mișcări pe care revoluția noastră o continua și o realiza, Bălcescu era un înaintaș foarte apropiat, aparținea într-un fel vremii de azi: crearea eroului echivala aproape cu reconstituirea documentară. Camil Petrescu a repetat efortul deus altă dată la scrierea lui *Dantone*, fără a mai fi nevoit să forțeze documentele în sensul unei interpretări profund personale. Personajul lui Victor Eftimiu e în mai mare măsură o ficțiune, desigur, dar o ficțiune-tip, sinteză de fapt a reprezentărilor comune despre haiduc ca exponent social. Evocarea istorică a fost întreținută o vreme, trecutul a fost abandonat apoi specialiștilor, pentru ca în ultimii ani el să fie iarăși scormonit. E în aceste întoarceri nevoia de a asigura spații de exercitare sentimentului amintit, ferindu-l de sclerozare prin fixarea asupra prezentului. Stimulată numai de mutațiile ce se produc într-un timp limitat, adesea infimezimale, conștiința istorică se poate transforma în contrariul ei, în dogmă și schemă. Refuzîndu-și exercițiul creator pe motive istorice sau mitologice, constrîngerile adaptării la date de gîndire și simțire variate, autorii de teatru au pierdut în bună măsură mobilitatea spirituală, și-au atrofiat sentimentul istoriei. De aceea, tentativele de revenire la evocarea trecutului eșuează de multe ori: ni se oferă nu intuirea unui timp revolut de către un spirit contemporan, ci o simplă mișcare de translație; datele

descoperite sînt îngheșuite într-o schemă potrivit actualității și absolutizată. Nu e vorba în aceste cazuri de interpretări din unghiul prezentului, cît mai degrabă de tezism. Sensibilitatea la istorie a scriitorului de azi e o condiție excelentă pentru producerea dramei de interes universal. O obsesie exclusivistă a imediatului și mai cu seamă ideea, încă rezistentă la unii, că literatura e o oglindă a vieții din jur și nu dialog al unei conștiințe cu lumea a împiedicat, cum se vede, acțiunea pozitivă a acestui factor.

Cît de viu este totuși sentimentul istoriei și cît de hotărîtoare optica socială se vede foarte limpede în piesele inspirate din contemporaneitate. Eroul va fi insul care reprezintă una din clasele aflate în luptă: muncitorul — în primul rînd — pe de o parte, burghezul — în felurile lui stadii și ipostaze —, de cealaltă. El este de găsit deci în mediile lui firești de existență și atenția se va îndrepta spre ele și în general spre acele aspecte ale vieții în care înfruntarea claselor e mai importantă ori mai evidentă — industria, de pildă, sau momentele esențiale ale revoluției: insurecția, naționalizarea, industrializarea, cooperativizarea agriculturii. Pieseile izbutite rezultate din acest efort de a reflecta etapele mari ale celei mai proaspete istorii impresionează estetic printr-un anumit geometrism, prin claritatea formelor și a liniilor, au vibrația coardei întinse și patosul declarației care angajează total. Tonul lor înalt e nu o dată tulburător, întregul oferă imaginea unei umanități aflate în mers, alcătuită din siluete statuare, cu fețe aspre și limbaj dur, comunicînd stări sufletești masive.

Treptat, paralel cu evoluția raporturilor sociale și în funcție de ea, drama se orientează tot mai accentuat spre opozițiile mai puțin spectaculoase și evidente, acelea de mentalități. Eroii sînt mai puțin schematici, pentru că nu mai sînt unilateral expresivi, drama cunoaște o oarecare tendință spre interiorizare și spre nuanțe. Gestul e mai reținut, vorbirea mai subtilă. Conflictele se surdineză, violența lor nu e obligatoriu mai mică, ci doar mai puțin exterioară. Prezenți în conștiința unuia și aceluiași individ, termenii antinomici pot degenera mai greu în generalități. Personajele apar astfel mai adevărate, adică mai aproape de psihologia reală a omului și mai departe de reducția cerută de o funcție exponențială demonstrativă. Din această tendință s-au născut cîteva piese remarcabile. Drumul spre o reprezentare mai complexă și deci mai adecvată a omului contemporan e însă întrerupt adesea prin intervenția unor scheme mai vechi și care împiedicaseră și în etapa inițială a dramaturgiei actuale cristalizarea deplină a unor drame pornite excelent. E vorba de prejudecata conform căreia diversitatea, derutantă, de feluri de a fi e reductibilă la cîteva atitudini clar delimitate și în opoziție absolută. Drama e saltul de la una la alta, nu devenirea, procesul, căci pozițiile intermediare sînt neglijate și evoluția durează de fapt un moment, chiar dacă eroul ne e înfățișat pe parcursul a trei acte. Conștiința individuală e așadar împărțită în alb și negru, fiecare zonă explicîndu-se ca reflex al poziției insului în structura socială. Constituirea unei tipologiei artistice, care s-o conțină pe cea socială, dar s-o și depășească, tinzînd spre cuprinderea integrală a umanului, a fost serios stînjinită de asemenea viziuni simplificatoare. Așa se face că o mare parte a dramaturgiei postbelice oferă nu tipuri literare, ci sociale.

Dincolo însă de cazurile de anchilozare, sentimentul istoriei a favorizat mobilitatea problematică, curiozitatea, sensibilitatea la nou. Dramaturgia se constituie astfel în document bogat al unui timp. Dacă cineva va voi odată să dobîndească o imagine a istoriei noastre contemporane fără ajutorul cărților de specialitate, o va putea cupune, suficient de amplu și de coerent, parcurgînd piesele de teatru. Din păcate însă, va fi, în multe puncte, o istorie strict fenomenală, a evenimentelor, aproape de aceea pe care i-o mijlocește și lectura ziarelor epocii, nu una esențială. Pentru că o înclinare a spiritului afit de rodnică s-a întîlnit cu un principiu estetic sterilizant, al cărui imperativ este oglindirea fidelă și al cărui ideal e maxima similitudine. De fapt, un pseudo-principiu, o variantă degradată a concepției despre artă ca reflectare. Nicăieri la noi dogmatizarea — și, deci, anularea sau măcar compromiterea — realismului și inaderența la artă ca act creator n-au fost așa de mari ca în critica dramei. Este drept că literatura dramatică a întreținut ea însăși, masiv, o asemenea înțelegere, așa încît e greu de spus cui aparține inițiativa. Cert e că foarte multe piese corespund acestei interpretări înguste a mimesis-ului, care presupune apropierea cît mai mare de fenomene, cultul evenimentului, eforturi de a înregistra pas cu pas înfățișările realității în transformare. Dar fixarea ochiului pe aparențe implică riscul rămîinerii la suprafață; cucerit de fenomene, scriitorului i se întîmplă să nu mai „vadă idei” și, voind să consemneze cît mai mult, devine servul faptelor, nu le mai domină. Consecința cea mai gravă e diminuarea caracterului de creație al scrisului său. Necultivată, personalitatea se atrofiază. Artistul începe să fie concurat de artizan și confundat cu el. Adezina la eveniment nu înseamnă abandonare spirituală, renunțare la punerea întrebării despre sensul lui adinc,

acela pe care îl poate revela numai considerarea faptelor dintr-o perspectivă largă, filozofică. Multe piese rămân la periferia literaturii pentru că în ele distanța de la faptul de viață la imaginea artistică e prea mică, insuficientă pentru a permite saltul de la realitate la artă. Ambiția autorilor e ca reprezentările lor scenice să semene cu cele ale vieții. Dar nimeni nu merge la teatru pe a vedea încă o dată realitatea cunoscută și nici ca să se informeze asupra unor aspecte ale ei cu care n-are atingere prin profesie sau domiciliu. Pentru asta citește ziarele. Teatrul — arta în general — îi dezvăluie sensurile profunde ale realității, acelea la care el nu ajunge singur — e deci o revelație. Urmărind destinul unor eroi, omul din sală nu vrea să se recunoască pe sine într-o variantă ajustată, cu unele trăsături mai îngroșate, cu altele estompate, ci să se descopere. Scriitorul e o mare conștiință, un spirit superior, în stare să vadă în fenomene mai mult decît vedem noi, între altele pentru că nu e copleșit de ele, le contemplă dintr-un unghi care-i îngăduie să îmbrățișeze lumea integral. Din perspectiva lui, detaliile apar încărcate cu alte semnificații și în alte raporturi decît cele imediat vizibile, realul obișnuit capătă o fizionomie inedită. Nu e vorba aici de invenție, ci de o pătrundere mai adîncă. Obiectul contemplației este tot lumea concretă în devenirea ei, istoria, dar privirea nu se mulțumește s-o înregistreze, să-i fixeze suprafețele. Caută dincolo de ele, minată de mari întrebări. Întrebările sînt ale scriitorului, sînt obsesiile, chinurile lui. Fiind însă mari, sînt și ale noastre. Rodul căutărilor lui se ordonează într-o imagine la care nimeni n-a mai ajuns și n-o să ajungă, o realitate nouă, alta decît cea empirică. Ca orice operă de artă, drama e ficțiune semnificativă. Ea coincide cu realul prin sensul fundamental, nu prin elementele din care e alcătuită. E o metaforă a realității, nu o copie și nici o alegorie. Lucruri știute, dar acceptate numai pe jumătate, ignorate de industriașii scrisului dramatic sau nici măcar bănuite. Tot ceea ce înseamnă reușită, fie și parțială, în dramaturgia actuală provine dintr-o înțelegere creatoare a raportului scriitor-realitate, este expresia irepetabilă a unei viziuni personale a lumii. Originalitatea e a artistului, nu a materiei tratate. Că dramaturgia noastră nouă oferă valori certe, nu cred că se îndoiește cineva, așa cum nu cred că e de vreun folos să le supralicităm, din teama de a nu apărea săraci. Lucrările care certifică existența unei literaturi a dialogului sînt însă înconjurate de abundența scrierilor de circumstanță. Evident că nicio dată și niciăieri peisajul literar n-a fost alcătuit numai din opere ce s-au transmis și momentelor următoare. Dar parcă tot e prea mare numărul pieselor care după cîțiva ani nu mai au nici o rezonanță, nu mai pot fi citite ori reprezentate. Ecoul e direct proporțional cu raza vederii autorului.

Progresul se întemeiază pe valori. Valori sînt însă nu numai cele cîteva opere cu titluri știute, ci și dispozițiile spirituale fertile ale timpului de azi. Între acestea, sentimentul istoriei, rezultat dintre cele mai însemnate ale viețuirii într-o epocă revoluționară, s-a constituit ca factor cu mari consecințe în evoluția dramei din ultimele două decenii. Virtualitățile lui sînt încă întregi. Libera lor manifestare presupune însă un climat estetic în care capacitatea creatoare a dramaturgului să figureze între reperele principale ale analizei și să determine un criteriu. Făcînd a lui o filozofie profund și larg explicatoare a lumii, scriitorul de teatru își reduce paralizant orizonturile creației dacă se limitează la consemnarea modificărilor dintre o clipă și cea următoare, dacă, adică, nu deschide contemplației un unghi enorm, între laturile căruia să încapă mișcarea dialectică a universului. Privit de aci, imediatul va dobîndi alte dimensiuni și, stîrnind ecouri ample, imaginea lui va avea șansele perenității. Receptării acute a fenomenelor în mijlocul cărora trăiește, dramaturgul îi poate adăuga cu folos pentru opera sa și pentru literatură în general meditația asupra motivelor permanente ale artei, precipitate în viziuni care nu pot să nu poarte pecetea spiritului vremii noastre. Temele istoriei și mitologiei naționale și extranaționale circumscriu un teren cu totul convenabil modului de gîndire al scriitorului contemporan. Căci sentimentul istoriei înseamnă, în ultimă analiză, capacitatea de comunicare simpatetică cu universul uman în diversitatea dinamică a aspectelor lui, acces la esențialitatea multipă.