

este exponențial întregii clase muncitoare, că orice activist de partid sau de stat îi reprezintă pe toți activiștii. Contrar principiilor reamintite recent de secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care vorbea de persistența contradicțiilor în socialism, de faptul că nu trăim într-o lume fără probleme (inclusiv de conștiință), înțelegerile simpliste încearcă să elimine tot ce nu dă o înfățișare strălucitoare, fără pată, orânduirii noastre, uitându-se că devenirea este dialectică, deci, contradictorie, că stările de spirit, atitudinile, comportările eroilor piesei corespund unei dialectici a vieții înseși, dar că raportarea la ea nu trebuie făcută procentual (atâtea cazuri negative pe scenă câte în viață), ci prin prisma sensului general. Ajungem, uneori, într-o astfel de situație, ca „Scântea”, organul central al C.C. al P.C.R., să fie mult mai critică și ascuțită decât toate piesele la un loc.

Să construiești caractere, să dai viață, într-un mod personal (adică, specific actorului și viziunii regizorului), unor personaje create de dramaturg, este un lucru dificil : dar aici se află, de fapt, secretul creației. Spectacolul este interpretare a textului, dar nu în sensul redării lui, al rostirii elegante sau corecte ; el este un teritoriu unde în fiecare clipă se naște noul, izvorăște arta, țșnește creația slujitorilor ei. A înțelege arta spectacolului ca o permanentă renaștere, a căuta să scoți la iveală mereu noi fațete ale valorilor textului dramatic, a i te supune, dar a-l și învinge — iată în ce constă *contemporaneitatea teatrului*.

■ LEONIDA TEODORESCU

Personaj și erou

Una din problemele cele mai dificile ale literaturii — și nu numai sub raportul studierii profesionale a literaturii, dar și sub raportul înțelegerii directe, nemijlocite a unei *lucrări* — este generată, cum nu se poate mai intim, de inadecvarea aproape totală a terminologiei literare.

Termenii „personaj” și „erou” reprezintă un asemenea caz oarecum hibrid, pentru că diversele lor accepții nu numai că le nuancează diferit conținutul, dar, uneori, li-l plasează pe orbite absolut independente. Astfel, termenul de erou este folosit în sensul de personaj central sau personaj principal, ca în expresii mai mult decât frecvente, de tipul „eroul acestui roman”, „eroul acestei piese” etc. Această circumscriere a noțiunii de erou vizează în primul rând raportul personajului cu subiectul și, prin urmare, și cu conflictul. Cu alte cuvinte, în cazul de față, personajul devine „erou” doar în măsura în care devine purtător al subiectului. Din acest punct de vedere, „eroi” sînt Hamlet, lady Macbeth, Figaro (și nu contele Almaviva) etc. Valoarea exponențială sau reprezentativă a personajului nu joacă nici un rol aici. Pentru că „erou” este și Hamlet (frământat de problemele abisale ale existenței și ale condiției umane), dar și subdezvoltatul Ilestakov. Este o accepție strict funcțională a termenului, legată *doar* de amploarea sarcinii sale dinamice. N-are nici o importanță, din acest punct de vedere, dacă „eroul” este un sublim sau un nemernic.

O a doua accepție a termenului vizează, însă, în exclusivitate cel de-al doilea aspect, deci, caracterul reprezentativ al personajului. De data aceasta, raporturile cu subiectul, cu conflictul, cu compoziția sînt, de cele mai multe ori, neglijabile. Așa fiind, personajul devine „erou” numai dacă este exemplar și numai dacă exemplaritatea sa frizează sublimul, înțeles, poate, nu atât ca noțiune estetică, cît, mai ales, dintr-un punct de vedere, de cele mai multe ori, extraliterar (filozofic, etic etc.). Astfel, Oedip devine erou, pentru că dă o anume rezolvare, precizez, *o anume rezolvare* și nu *orice rezolvare*, raporturilor dintre om și destin. Vina lui Oedip este numai și numai o vină tragică, deci, numai sub aspect estetic se poate vorbi de o vină ; orice altă discutare a vinii lui Oedip este ridicolă, dacă nu chiar stupidă. Oedip nu este acuzabil nici de paricid, nici de incest ; în ambele cazuri, el este instrumentul unui destin (prezis, dealtfel). Dar, în acest impas existențial aproape absolut, Oedip găsește o modalitate (care pare, în datele concrete ale textului, a fi singura) de manifestare a demnității sale de individ, în raport cu acest monstru care este destinul. Dar posibilitatea de manifestare a demnității de om trece, în cazul lui Oedip, prin sancțiunea tragică, iar mecanismul care declanșează această posibilitate — în tragedia lui Sofocle, ea și în orice altă tragedie — este disproporția dintre vina tragică și sancțiunea tragică.

Prin urmare, eroul, privit ca personaj exemplar, este departe de a fi un campion al succesului. Eroul, mai ales în dramaturgie, nu *este*, în nici o împrejurare, exemplar, el întotdeauna *devine* exemplar. Poate, din această pricină, clasicismul francez a găsit un termen special pentru acel tip de

personaj care emite idei, uneori, exemplare, fără ca personajul însuși să fie un erou. Este vorba de raționament.

Exemplaritatea eroului, însă, nu implică și o amplă desfășurare: eroul poate fi, în egală măsură, un personaj central, dar și unul episodic. Vezi romanul rus din secolul al XIX-lea, unde acest tip de erou abundă. Dar exemple se pot găsi oriunde.

În amândouă accepțiile date conceptului de erou întâlnim un determinant comun — acela al selecției și al restricției. În raport cu personajul, eroul impune (și presupune) o selecție și o restricție. Criteriile restricției diferă, evident, dar, oricare ar fi criteriile, drumul de la personaj la erou implică o eliminare masivă. Uneori, eliminarea este absolută. Atunci, eroul, ca personaj exemplar, nu există, într-o serie destul de lungă de scrieri — *Revizorul*, *Căsătoria*, *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* etc. Aceasta evidențiază, poate, și mai mult forța și rigoarea restricției. Pe de altă parte, în lucrările dramatice de factură modernă, în care există o reală reconsiderare a subiectului și a conflictului, dispare, citeodată, chiar și eroul în sens de purtător al subiectului, pentru că subiectul se deplasează de la un personaj la altul, ca să dispară de tot, într-unul din momentele piesei, pentru a lăsa loc să apară un alt subiect, și așa mai departe. Un caz evident, în acest sens, este cel al piesei lui Cehov *Trei surori*, unde, de fapt, nu există personaje principale, iar cele care pot fi bănuite de această calitate sînt atît de multe, încît termenul de „principal“ devine un non-sens: mai mult de jumătate dintre personajele piesei se pot socoti principale. Dar, în *Trei surori*, nu există nici erou în sens de personaj exemplar. Astfel, din orice punct de vedere am privi-o, piesa *Trei surori* este o piesă fără eroi. Și, totuși, este o capodoperă.

Prin urmare, personajul-erou (oricum l-am considera) nu este un factor axiologic, nu impune valoarea, nici nu leagă, nici nu dezleagă valoarea.

Să acceptăm (cel puțin pentru un moment, ca o ipoteză de lucru) ideea că perso-

najul este, în ultimă instanță, un procedeu de un anumit grad de dificultate. Or, un procedeu poate funcționa prin două ipostaze esențiale: prin prezența sa și prin absența sa. Uneori, absența unui procedeu — dar nu orice fel de absență, ci așa-zisa *absență funcțională* — poate fi la fel de importantă ca și prezența acestuia. Astfel, absența eroului — ca personaj de tip exemplar — în *Revizorul* are o funcție de revelare a mediului infinit mai puternică decît prezența frecventă a eroului demascator în comedia de rînd din secolul al XIX-lea. Nu este vorba atît de nepuțința mediului de a genera eroi exemplari, pentru că, la urma urmei, orice mediu poate să genereze eroi exemplari, fie ca reacție pozitivă, fie ca reacție negativă. Este vorba de ceva mult mai profund și, în același timp, mai grav: eroul exemplar este exterior, este străin acestui mediu. Cu aceeași situație ne întâlnim și la Cehov și în comedile lui Caragiale. La o lectură superficială, am fi înclinați să considerăm aceste comedii drept sumbre, triste, amare etc. etc. De fapt, însă, din punctul de vedere al soluțiilor (sănătoase și nesănătoase), comedile de acest gen sînt cit se poate de sănătoase și, sociologic vorbind, relevă faptul că eroul exemplar trebuie căutat în altă parte și nu aici. Forța socială a comediei de tipul descris este profund morală, sub aspectul actului scriitoricesc privit ca act civic, pentru că scriitorul ia asupra-și responsabilitatea de a delimita astfel un anume grup de indivizi, care, în calitate sa de grup, reprezintă, indiscutabil, o valoare socială. Repreșurile de tipul: „există și funcționari cinstiți“ (cazul *Revizorului*) sau: „există și politicieni cinstiți“ (cazul lui Caragiale) sînt în afara discuției, pentru că nu despre asta este vorba în piesă. Pentru că, altfel, orice se poate nega prin orice.

Indiferent de faptul dacă personajul-erou funcționează prin prezența sau prin absența sa, în sine, el nu dă un sens axiologic lucrării dramatice, pentru că absența lui poate fi la fel de eficientă și de fertilă ca și prezența lui. Din această pricină, personajul-erou nu este un semnificant axiologic, ci doar unul dintre momentele care definesc lucrarea, o anume variantă a personajului.