

■ MIRCEA
MANCAȘ

Modalități de structurare în dramaturgia actuală

Nimeni nu contestă, astăzi, mutațiile structurale în literatura contemporană, fie ea epică sau dramatică, ritmul în care are loc — adesea, cu mutații bruște, cu schimbări violente — evoluția genurilor, supuse unei permanente tendințe transformatoare. Există, desigur, pentru această febră a ineditului, o explicație causală, determinantă. Complexitatea problemelor vieții actuale și a manifestărilor omenești nu poate rămâne fără rezonanță, atât în roman cit și în teatru, căci opera literară este reflexul realității, cu datele și cu evenimentele ei botăritoare, într-o reverberație artistică, ce poate ajunge până la supradimensionarea faptelor reale, precum și la infinita diversificare a tipologiei umane. Romanul actual are, uneori, un caracter proteic, datorită nu în primul rând temei sau ideilor, ci structurii originale; negarea normelor clasice de compoziție îl îndepărtează sensibil de tipul prozei epice de amplasare, din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Este adevărat că, în creația dramatică, tendința dispersării textului și a dezagregării — sau doar a estompării — personajelor este mai puțin resimțită. De la definiția aristotelică a tragediei și pînă azi, desfășurarea directă și prezentă a acțiunii în fața spectatorului a rămas drept caracteristică a dramaturgiei, spre deosebire de relatarea narativă, specifică genului epic. Construcția epică implică o continuitate a mișcării, a faptelor, în timp ce dramaticul presupune juxtapunerea de scene, de momente determinante, deci, o discontinuitate a secvențelor, o întrerupere a succesiunii. Dar cine nu observă, oare, în actul creației literare contemporane, o anumită încercare de a atenua diferențele respectate în trecut? Dacă o anumită fragmentare și un respect al ritmicității rămân, încă, specificul drama-

turgiei, nu pot trece neobservate, totuși, unele tendințe de infiltrare, mai curînd de interferență între epic și dramatic. Să remarcăm, în acest sens — alături de R. Welleck și de A. Warren — „compimarca” timpului, în confruntarea unor fapte, în mod firesc, succesive, precum și tensionarea unor situații grație monologului interior, formă diferențiată, dar înrudită cu monologul dramatic.

La o privire atentă, dramaturgia noastră contemporană înfățișează modalități variate de structurare și de exprimare, stiluri deosebite, în măsură a marca originalitatea construcției dramatice. Pentru a sesiza aceste diferențieri, proprii viziunilor diferite ale scriitorilor, e suficient să parcurgem literatura dramatică din ultimul deceniu.

Poate că cea mai frecventă modalitate de tratare compozițională, în teatrul actualității, e procesul, dezbateră deschisă a unor evenimente ce aparțin istoriei sau contemporaneității. Regăsim aci, întotdeauna, preocuparea justițiară, care proiectează trecutul în prezent, sau preocuparea etică, care urmărește adevărul, în limitele cunoașterii omenești de astăzi. Amintim, din prima categorie, Procesul Horia de Al. Voitin și Capul de Mihnea Gheorghiu, dintr-a doua, Ștafeta nevăzută de Paul Everac și Puterea și Adevărul de Titus Popovici.

Piesa lui Al. Voitin este o dezbateră asupra sensului și a valorii morale a sacrificiului în lupta pentru afirmarea națională. Ea subliniază semnificația istorică a martiriului lui Horia. De aceea, nu desfășurarea acțiunii, pe planuri variate, cu o vastă figurație, stă la baza concepției autorului, ci intensitatea ciocnirii de idei și de atitudini. Spectatorul asistă la înfrîngerea reprezentanților Curții habsburgice, în fața simpli-

tații, a neclintitei rezistențe și a nobletei suflatești a iobagului revoltat, realizată prin intermediul unor portrete psihologice pe cât de complexe, pe atât de interesante.

În Capul (e vorba despre aducerea capului voievodului de către un țăran din Ardeal) se dezbat condițiile istorico-politice ale tragicului sfârșit al lui Mihai Viteazul. Original structurată, piesa e un prilej de a redeschide procesul uciderii eroului și de a clarifica — în lumina politicii europene a timpului — rațiunile, scopul și semnificațiile acțiunii întreprinse de el, cu patru secole în urmă, pentru unirea tuturor românilor. Dialogul purtat de actorii-personaje istorice devine un adevărat recitativ al istorici. Această viziune emană vigoare, creînd, peste veacuri, atmosfera participării la faptul istoric revoltat, într-un spectacol emoționant, străbătut de vibrație patriotică.

Din cea de-a doua categorie, Ștabela nevăzută a adus în scenă — poate, cea dintii — expresia în act a concluziilor unui proces de conștiință, declanșat de spiritul de răspundere a omului față de om, în societatea socialistă, a cărei etică nu îngăduie ignorarea adevărului și perpetuarea abuzului. Anghel Dobrian este un erou contemporan tocmai prin afirmarea lucidă a nevoii de a cunoaște adevărul și de a repara nedreptatea involuntar comisă. Dar, poate, nicăieri nu apare cu mai multă forță de persuasiune această comportare, ca în Puterea și Adevărul. Opoziția dintre omul politic (Pavel Stoian) și omul de știință (inginerul Petre Petrescu) personifică, de fapt, contradicția — pe linia aceluiași ideal social — dintre iluzia succesului, întemeiată pe pasiunea construcției, și rezervele întemeiate pe calculul evitării riscului, într-o întreprindere temerară, ce poate sfârși în eșec. Iar nevoia de a elucida cazul și de a-și împăca conștiința, a unui om cu o înaltă ținută etică — care, datorită unei înguste înțelegeri a imperativelor revoluției, a provocat nemeritate suferințe unui devotat prieten din ilegalitate — este firească și profund umană. Intransigența față de sine și față de propriile păreri denotă un caracter puternic, o personalitate autentică.

Cu diferențieri specifice unei tematici variate, dar cu incontestabile asemănări de compoziție, se desfășoară și procesele morale din piesele lui Aurel Baranga. Viața unei femei și Opinia publică. Cea dintii reconstituie o suită de momente dureroase din viața eroinei, readucînd în scenă — după un sfert de veac — sub pretextul lecturii unei inexistente lucrări dramatice, personajele vinovate pentru aceste suferințe; cu această ocazie, li se face rechizitoriul. A doua e o piesă cu o construcție, incontestabil, originală, cu un accentuat spirit polemic, implicînd dialogul interpreților cu spectatorii, participarea directă a acestora din urmă. Opi-

nia publică e, de fapt, un personaj simbolic, atotcuprinzător, am putea spune, conștiința civică colectivă. Din elemente disparate, autorul încheagă o convorbire cu personajele sale, cu adresă la public, provocînd o serie de confesiuni și comentarii, ce se suprapun sau alimentează, indirect, acțiunea scenică, pe linia ridicolului și a criticii automatismelor de comportament și de limbaj.

Un mijloc literar folosit în dramaturgia contemporană este îmbinarea dintre scriitura metaforică și meditația asupra unor probleme existențiale. Asemenea exemple se întîlnesc în piesele lui Marin Sorescu — Iona, Paraciserul (monoloagele definitorii), Matca. Iona este poemul existenței tragice a omului, în confruntarea cu destinul implacabil; cu prețul propriei distrugerii, eroul face dovada rezistenței, a tăriei sale. El pierde fără a fi anulat; dispariția lui voită este, în fond, o eliberare, o cucerire a libertății. Caracteristică piesei ce poartă sugestivul titlu Matca este interpretarea filozofică, prin intermediul unor valori simbolice, a unor împrejurări concrete, în care se întîmplă o nenorocire. Dar, în Matca, răsună și o afirmare a dragostei de viață, a optimismului; eroina moare dînd naștere unei vieți — metaforizare a realului care transformă piesa într-un poem tragic investit cu o energie vitală.

Un loc deosebit, în această sumară trecere în revistă a modalităților de structurare a piesei originale actuale, ocupă și ceea ce aș numi retrospectiva actualizantă, cu concursul saltului în trecut — echivalent al flash-back-ului —, reprezentarea directă a unor scene, inițial, doar presimțite, realizează o concretă ce definește situațiile încordate și produc o relaxare, uneori, înlesnind, chiar clarificarea acestora. Procedeul e din plin folosit în Puterea și Adevărul, evitînd o rece relatare a împrejurărilor de altădată și aducînd sub ochii noștri argumentele de facto ale atitudinilor în discuție. Mi se pare că în această categorie se încadrează și două piese ale dramaturgului Horia Lovinescu, Patima fără sfîrșit și Și eu am fost în Arcadia. În cea dintii, Andrei Dumșa, strănepot al unei familii de români ardeleni, aduce în prezentul scenic sacrificiul pentru țară al celor trei ascendenți ai săi; momentele dramatice ale acestor existențe corespund unor momente dramatice ale istoriei naționale (1848, 1877, 1918); șirul se încheie cu moartea eroului, în 1944, în războiul antihitlerist. Procedeul actualizării concrete a vieții celor dispăruți pune în lumină, în scene emoționante, adevărata lor personalitate, în condițiile istorice în care se conturează nobila patimă a unității poporului român, în pofida împrejurărilor vitrege.

Cu mai multă subtilitate literară este minuită alternanța prezent-trecut în drama Și

eu am fost în Arcadia. Piesa urmează firul unei narațiuni (deci, e necesar un narator, Alex), reproducînd o sedie de întîmplări ce s-au dovedit hotărîtoare pentru erou (Hans Cojocaru), fără a respecta o stringentă continuitate; în planul larg al acțiunii personajelor se schitează încercarea de a desluși, pe baza unui jurnal intim găsit, existența unei ființe dispărute (Anca Artenie). Dar, fără apelul repetat la flash-back, o asemenea reconstituire, ca și complicațiile intime ale celor doi prieteni (Alex și Hans), ar fi fost lipsite atît de poezie cît și de șansa autenticității. Atitudinile oscilante ale personajelor, refugii lor în meditație și în solitudine, ca și visul, halucinația, ar fi eșuat în abstract și în incompreensibil. Procedul oferă posibilitatea de a străbate dincolo de pragul conceptelor și de a sesiza, în mod sensibil și intuitiv, esența unei confesiuni dureroase și a unor situații puțin obișnuite.

Rememorarea trecutului poate apărea și sub forma visului. E cazul miciei piese cu acest titlu de D. R. Popescu, în care eroina își reamintește, cu un apăsător sentiment al ireversibilității, tinerețea, inutil sacrificată. Poezia visului e, aici, o pendulare între real și ireal, realizată cu o sensibilitate acută și la o tensiune chinuitoare. Ca în *La voix humaine* de Jean Cocteau, ne aflăm în fața unui lung monolog, un „torrent interior” corespunzător unui proces de autodezvăluire a personajului, care, în ultimele clipe, dobîndește cunoașterea sensului proprii sale existențe.

Există, firește, și alte modalități proprii actului dramatic, care dezvăluie bogăția mijloacelor literare în structurarea operei. Clasicul *qui pro quo*, sursă de vigoare a comediilor goldoniene și molieresti, se regăsește în poemul dramatic al lui Radu Stanca, *Dona Juana*. Deghizarea, substituirea unor personaje, în momentele-cheie ale acțiunii, pregătesc înfrîngerea min-driei. Dar iluzia cuceririi erotice, ca și intensitatea pasiunii înșelătoare, ce declanșează deznodămîntul tragic, dau loc unui fermecător joc, în care ingenua eroină încearcă, fără nici o șansă, să-și depășească destinul.

Pe alt plan, acela al surprizei și al rezolvării neașteptate a situațiilor, înțîlnim și

suspense-ul, specific literaturii de aventură. În piesa lui Iosif Naghiu, *Intr-o singură seară*, inexplicabila comportare a unui personaj pune în primejdie o prietenie cimentată în anii ilegalității, oferind temei emoției, îndoii și unei reale încordări. Exploatată abil de către autor, întîrzierea sosirii lui Oniga, ca și răspunsurile sale ambigue, prilejuiesc ipoteze și presupuneri variate îngăduind imaginației să-și spună cuvîntul, în așteptarea cunoașterii adevăratei cauze a ciudatului comportament.

Nu departe de acest procedeu este și pauza intenționată, în succesiunea momentelor dramatice, cunoscută sub denumirea de *intermezzo*, împrumutată din terminologia muzicală. Intermitența în cursul desfășurării acțiunii are drept scop introducerea unor elemente subsidiare, în măsură a completa datele psihologice ale personajelor sau a explica situațiile conflictuale, intensificînd interesul pentru rezolvarea lor. Într-o piesă mult și variat discutată, *Simple coincidențe* de Paul Everac, fiecare dintre eroii principali (Emil și Teodora Vlăsceanu, profesorul Coman, Cecilia Epure, chiar și adolescentul Sorin) își ia răgazul de a medita asupra propriilor delicate sau dureroase probleme și de a întreprinde, în intermezzo-uri, demersuri secundare, ce constituie, totuși, referințe indispensabile în textura dramatică.

Firește, exemplele pot continua. Ne revin în minte scenele de început și de final din dramele istorice Petru Rareș de Horia Lovinescu și Vlad Țepeș în ianuarie de Mircea Bradu, în care apariția, ca și retragerea eroilor din scenă (pentru a intra în criptele mormintelor) creează sentimentul legăturii istorice cu trecutul, al permanenței. Stăruie, de asemeni, în memoria noastră pregnantă supradimensionare a figurilor înaintașilor, frecventă în alegoria dramatică (Io, Mircea Voievod de Dan Tărchilă, Croitorii-cei mari din Valahia de Al. T. Popescu). Încheiem aceste observații, cu gîndul reconfortant că tema abordată va putea fi reluată și amplu tratată în studii de istorie a teatrului nostru contemporan.