

LAURENȚIU
ULICI

Teatrul lui D. R. Popescu

II*

(Adevărul și relativitatea)

3. „În teatru, adevărul se numește Shakespeare. El e pasărea adevărului“, aflăm din *Virgule*. Dar ce este sau care este acest *adevăr*, atât de frecvent evocat în eseurile scriitorului, în romanele lui și, firește, în piesele de teatru, ba — prin contaminare — invocat de mai toți comentatorii literaturii lui (Ion Cocora îl pune chiar la temelie unei judecăți globale de existență atunci când afirmă că piesele se constituie într-o „veritabilă meditație despre adevăr“, observație dealtminteri mai mult integratoare decât particularizantă) și nici subsemnatul n-a făcut — într-un fel — excepție (la punctul 2 al acestor însemnări, de pildă) ? ! Nu se știe ! Ce se știe și ce ne spune autorul însuși, într-un eseu din aceleași *Virgule*, e doar faptul că „nu există, sper, decât un fel de adevăr. Altfel riscăm să ne aflăm într-un turn Babel, unde fiecare strigă propriul său adevăr și nimeni nu-l înțelege. O societate umanistă sau, dacă vreți, de omenie, trebuie să aibă la bază un adevăr care este valabil pentru toată lumea. Altfel, societatea devine burgheză, închizitorială, neumană și adevărul ei, al societății, nu corespunde cu adevărul omului acestei societăți. Deci această societate devine schizoidă, ruptă, bolnavă“. Mă rog, e un punct de vedere, parcă l-am mai citit, altfel formulat, nu prea departe de zilele noastre. Nu subscriu la el, dar chiar presupunând că așa ar fi, cum rămâne cu tripla identitate de „societate“, „burgheză, închizitorială, neumană“ ? E aici mai curînd o fugă a condeiului, din dorința de a sublinia o idee, decât o succesiune (ideo)logică. Și apoi,

astfel înțeles, adevărul pare a fi totuna cu norma, legea, dreptatea, mai ales cu dreptatea. Sinonimia aceasta nu are însă șanse de validare, și scriitorul însuși, în alte pagini din *Virgule*, o refuză, disociind cu subtilitate și relevînd diferențele. La rîndul lor, piesele includ problematica adevărului și a dreptății distinct, de multe ori în relație cu o a treia, a puterii. Atunci ? ! Atunci să citim cîteva versuri de odinioară, ale unui poet de turnat : „Cînd nu mai e speranță, cînd nu mai e nici ură / cînd disperare nu e și nu e nici avînt / cînd nu sunt pentru toate cuvinte pe măsură / dar toate pot fi spuse-ntr-un cuvînt // Cînd prea multe răspunsuri pe cap de întrebare / dar nu se poate, totuși, mai mult de un răspuns / cînd sufletul în bernă învață să coboare / dar ride în de sine pe ascuns / atunci apar, ivindu-se din mare / ironicii în mîini cu felinare. / Ei nu au timp, deci nu au nici o grabă / memoria e partea lor mai slabă / înfășurați în resturi de cuvinte / ei știu că numai adevărul minte“ și așa mai departe. Sugerez prin asta că, identificînd o dată adevărul cu dreptatea, despărțindu-le altă dată, relativizînd ideile și sentimentele, D. R. Popescu s-a așezat, fără s-o spună, dar știînd-o, pe pozițiile unui ironist modern. Dacă adevărul poate fi multiplu, dacă dreptatea poate fi simultan diversă, dacă puterea singularizează adevărul și uniformizează dreptatea, înseamnă că înăuntrul acestui triumghi trebuie căutată soluția de continuitate a chiar adevărului și a chiar dreptății, iar ea nu e alta decât realitatea însăși, cu toate fațetele ei, istorică, psihologică, morală etc. ; ea, realitatea, intrerupe un adevăr sau anulează o dreptate și poate să pună cea mai debordantă imaginație în postura de

* „Teatrul“, nr. 7—8/1982.

palid ecou al ei. Oricâtă normă aparentă ar exista într-un peisaj socio-istoric, colectiv sau individual, în structura lui intimă se vor ivi mereu prilejuri de abateri, de pierdere, de adăugire sau de rectificare. De această virtualitate modulatorie impusă de chiar dialectica existenței se prevalează conștiința ironică, în tendința ei de a cerceta lumea fenomenală dintr-o perspectivă relativizantă. Cîteva elemente frapante în dramaturgia lui D. R. Popescu, de pildă : naveta personajelor între viață și moarte, model similifantastic și oniric, ambiguitatea situațiilor, relațiilor, dialogurilor, prezența bufonului și mobilitatea caracterologică sînt reflexii ale unei atare perspective. Fiecare reflexie are o precisă funcție de relativizare și mai multe forme sau moduri de constituire. Comunicarea scenică dintre vii și morți (în *Dirijorul*, *Luminile paradisului*, *Cezar*, *măscăriciul piraților*), apariția-dispariția unor personaje defuncte în proiecțiile onirice ale unor personaje vii (în *Lapte de pasăre*, *Balconul*, *Pasărea Shakespeare*) și intervenția personajelor defuncte în tulburările de conștiință sau în reacțiile de comportament ale celor vii (*O pasăre dintr-o altă zi*, *Mormîntul călărețului avar*, *Pisica în noaptea Anului nou*) sînt principalele moduri de constituire a reflexiei ce relativizează statura ontologică a individului. La rîndu-i, reflexia ambiguității, ca relativizare a staturii lui gnoseologice, se constituie într-o sumedenie de moduri, din care mai frecvente sînt : transferul realității în iluzie și al iluziei în realitate (*Lapte de pasăre*, *Rugăciune pentru un disc-jockey*, *Pisica în noaptea Anului nou*), polisemia dialogurilor, tendința replicilor de a spune altceva decît rostesc sau de a ascunde mai mult decît descoperă (*Două ore de pace*, *Pasărea Shakespeare*, *Muntele*, *Omul de cenușă*) și promovarea situațiilor și relațiilor scenice indefinite sau contrariante (*Balconul*, *Piticul din grădina de vară*, *Acești ingeri triști*, *Dirijorul*). În fine, prezența bufonului, ca reflexie a unei perspective relativiste asupra staturii socio-istorice a omului, este și ea diversă : bufonul-nebun cu vorba-n dungă, risipitor de înțelepciuni (*Mormîntul călărețului avar*, *Muntele*), bufonul-detectiv al mistificărilor (*Pasărea Shakespeare*, *O pasăre dintr-o altă zi*) și bufonul-cabotin,

disponibil pentru orice mască și compromițindu-se sub toate (*Cezar*, *măscăriciul piraților*, *Lapte de pasăre*, *Acești ingeri triști*, *Omul de cenușă*). Toate aceste reflexii au fost „citite”, în „chei” diferite și cu argumente întru totul respectabile, fie ca „pretexte” ale dicțiunii dramaturgice (Valentin Tașcu, în *Dincoace și dincolo de F*), fie ca semne ale ambiguității căreia i se supun teatralitatea și iluzia (Val Condurache, în postfața la volumul lui D. R. Popescu : 9) ceea ce nu face decît să ateste „deschiderea” lor, ea însăși un semn al ironismului.

4. Perspectiva relativistă presupune o permanentă mișcare de semnificații, ceea ce în plan scenic se traduce prin dinamism situațional, relațional și caracterologic-comportamentist. Dar, pentru a se institui el însuși ca purtător de sens, dinamismul acesta presupune, la rîndu-i, prezența unui reper relativ static, cu funcțiune de contrapunct și, totodată, de referent dramatic. Un reper față de care acțiunea dramatică se angajează într-o mișcare centrifugală, contradictorie, imprevizibilă și, uneori, browniană. Datorită relativei sale stabilități, reperul, de regulă un personaj, își adaugă o valoare simbolică, accentuată de dinamismul celorlalte realități scenice. Maria din *Mormîntul călărețului avar*, Sebastian din *Omul de cenușă*, Riborasta din *Muntele*, Adina din *Vara imposibilei iubiri*, Adrian din *Balconul*, Oliviu din *Pasărea Shakespeare*, Victor din *Rugăciune pentru un disc-jockey* sînt, în măsuri și cu accente diferite, asemenea repere care, prin consecvență și dimensiune simbolică, se conturează ca idealități contradicțoare ale vîrtejului relativist ce le înconjoară. Pe de o parte, deci, acțiunea dramatică (personaje, situații, relații), pe măsura realității și sub semnul relativului, iar, pe de alta, personajul-reper, pe măsura idealului și sub semnul absolutului. În tensiunea (cu accente dramatice sau cu accente lirice, însă pe un fond mereu epic) ce se instalează între cele două realități scenice, stă cea mai adîncă semnificație a dramaturgiei lui D. R. Popescu. E o tensiune triplă : afectivă, morală și ideologică (în sens larg), înlăuntrul căreia problema adevărului se recompune ca meditație relativistă despre destin.