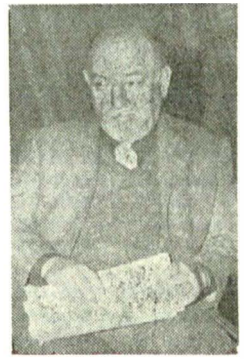
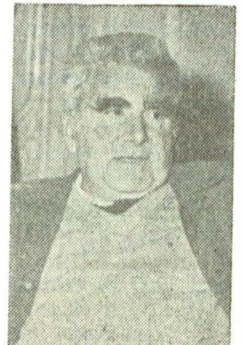


COLOCVIILE REVISTEI „TEATRUL”



*Eroul –
nucleu vital
și sursă
a conflictului
în dramaturgie*

(I)



A prezidat scriitorul DINU SĂRARU

Au participat :

Prof. univ. ILEANA BERLOGEA, critic și istoric teatral

ELENA DELEANU, directorul Teatrului Giulești

PAUL EVERAC — dramaturg

MIRA IOSIF — critic teatral

LUDMILA PATLANJOGLU — critic teatral

THEODOR MĂNESCU — dramaturg

CONSTANTIN MACIUCA — critic teatral

MIHAI RĂDULESCU — scriitor

Prof. univ. ION TOBOȘARU

PAUL TUTUNGIU — scriitor

27 octombrie 1983

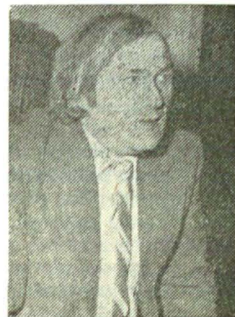
DINU SĂRARU : Ne este tuturor clar rolul pe care literatura dramatică îl joacă și îl poate juca într-o societate socialistă sau care își propune să construiască socialismul. Cred că este de datoria noastră să avansăm un punct de vedere argumentat cu privire la eroul dramaturgiei contemporane, la menirea lui, la forța lui de convingere, la valoarea lui în viața socială, spirituală, politică a societății noastre.

Sigur că nu-mi imaginez neapărat eroi ca în filmul *Tăunul*; există și prisma aceasta de abordare, și eu o înțeleg, în adolescență mi-a făcut chiar plăcere să mă întâlnesc cu un asemenea erou; dar cred că despre eroul contemporan, într-o lume complexă și complicată ca aceasta de la sfârșitul secolului XX, se poate vorbi mult mai complex. M-am referit intenționat la acest film fiindcă o interpretare grăbită cu privire la rolul eroului și la influența lui modelatoare ar putea să conducă la o viziune schematică, primitivă; este momentul ca oamenii care își asumă destinul culturii teatrale, dramaturgi, critici, creatorii de teatru propriuziși, să vegheze ca să nu prolifereze o literatură comodă, cu care să pierdem spectatorul, acest spectator pe care l-am cîștigat în favoarea ideilor socialismului și a dezbaterilor politice și ideologice acute, tocmai datorită acelor eroi și personaje devenite, cum îmi place mie să spun, ar-

gumente în viața de fiecare zi. Iată, un exemplu îl avem în piesa *Cartea lui Iovăț* de Paul Everac; aceasta are un erou pozitiv foarte original, ce-și destăinuie răspicat și îndoielile, și certitudinile, și semnele de întrebare, și credințele, și nădejdele, și disperarea, erou pe care publicul „l-a luat în brațe” — ceea ce demonstrează că un asemenea tip de erou poate să constituie argumentul de care vorbeam. Această scurtă introducere își propune numai să sublinieze că este obligația noastră morală să definim, într-o asemenea dezbateri, rolul important, statura eroului contemporan, în dramaturgie.

Operele convingătoare se sprijină pe eroi care-și reprezintă timpul

ION TOBOȘARU : Istoria și teoria construcției eroului în sistemul artelor face obiectul unei vaste literaturi de specialitate. Fiecare școală și mișcare cultural-artistică s-a preocupat de construcția și de portretul eroului epocii respective, de



particularitățile acestuia, privite prin prisma concepțiilor în vigoare. Astăzi, în sfera dramaturgiei și a teoriei teatrale, reanalizăm și redefinim eroul modern, și încercăm totodată să-i precizăm statutul, pe baza unor experiențe furnizate de istorie. Aș preciza că astăzi tratarea eroului se cere a fi privită nu în mod conjunctural, ci în perspectiva tonifiantă pe care o oferă cultura contemporană, în general, și literatura dramatică, în special. Panoramicul dramaturgiei ultimelor decenii atestă aceasta; convingătoarele opere ale lui Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu, Marin Sorescu, Theodor Mănescu și ale altor reputați dramaturgi se sprijină pe eroi care-și reprezintă timpul. Îmi amintesc cu emoție de *Simple coincidențe* de Paul Everac, precum și de întruchipările piesei sale în spectacole; de operele lui D. R. Popescu, cu un tulburător conținut moral; evoc *Excursia* de Theodor Mănescu, relevantă prin tratarea dramatică a unor situații dilematice semnificative pentru educația tinerei generații în spiritul adevărului și al patriotismului. Deci, dramaturgia românească, în apropiata istorie și în timp, s-a preocupat de tipologia revoluționară, a abordat făptura complexă a eroului tânăr și, implicit, a contribuit cu fervoare la sporul de sensibilitate în receptarea teatrului românesc actual.

De ce ne preocupă însă mai mult, astăzi, chestiunea eroului exponențial și aspectele prezenței în dramaturgie a eroului tânăr? Motivele sînt multiple. Poate că vocația educativă a teatrului are nevoie, pentru a se împlini, și de o asemenea tipologie; poate că generația tânără constată, pe bună dreptate, că universul său de preocupări cotidiene și de perspectivă nu și-a găsit o întruchipare convingătoare sub raport moral și estetic; poate că generația noastră, matură, antrenată în procesul tuturor prefacerilor, nu s-a preocupat în suficientă măsură de schimbul de mîine; implicit, artele în general nu au forat în suficientă măsură adîncurile psihologice. Ca în orice artă, și în dramaturgie, dorința și intenția însumează un impuls care trebuie să se concretizeze artistic. Modelul propus generației tinere se afirmă în realitatea social-umană, generoasă ca sursă de inspirație. Ficțiunii, însă, i se impun exigențe specifice. În construcția eroului exponențial, relația dintre model și ficțiune se cuvine a fi mai profund studiată. Patosul timpului nostru trebuie să devină consubstanțial tipologiei literare actuale. Aceasta implică densitatea semnificațiilor morale ale operelor, astfel încît proiecția artistică a tinerei generații să se constituie ca model de atitudine. Apariția unor asemenea imagini are loc procesual, și nu conjunctural. Relația dintre real și ideal

este necesară și benefică. Contactul eroului exponențial cu realitatea societății socialiste românești presupune ca talentul dramaturgului să fie corelat cu atitudinea și cu gândirea revoluționară. Valorizarea acestui erou se realizează numai în măsura în care se utilizează argumente dramaturgice convingătoare. În fond, este vorba de calitatea artistică a poeziei dramatice. Firește, calitatea artistică nu se exprimă în sine și pentru sine, căci idelle estetice care pulsează în operă sînt reflexia ideilor timpului pe care îl străbatem. Aceste câteva deziderate nu tind să minimalizeze dramaturgia existentă; reexaminarea unor concepte în contextul teoriei actuale a teatrului vizează perspectivele înnoirii teatrului românesc, potrivit necesităților obiective ale societății.

„Cîntărim calitatea vleiș nu doar după consum și producție, ci și după relațiile dintre oameni“

PAUL EVERAC: Pentru mine, unul, lucrurile nu par foarte complicate, și îmi cer scuze dacă le voi simplifica peste măsură: sînt oameni pe care-i simpatizăm și pe care-i stimăm, sînt oameni pe care nu-i simpatizăm și pe care nu-i stimăm. Transpunerea primilor în literatura dramatică se petrece cu rezultatul obținerii eroului pozitiv, afirmativ, modelator. Noi am făcut și facem mai de mult încercări în această direcție, dar, în general, ori s-au produs eroi pe care îi stimăm, dar nu-i prea puteam simpatiza, ori alții pe care nu-i stimăm îndeajuns — și sînt destul din aceia —, dar ne-au fost simpatici (aici, la simpatie, e marele accent al dramaturgiei noastre !).

Asta ar fi, *grosso modo*, toată povestea. Un erou foarte stimabil provoacă, îndeobște, o oarecare reținere, se lasă mai greu creditat, se arată oarecum mai rece, mai departe de efuziunile cu care sîntem obișnuiți, și atunci nu ne ducem întotdeauna cu simpatie spre el. Avem în schimb eroi dramatici foarte agreabili, cu care ne simțim în comunicare, fiindcă oamenii din care ei s-au clădit sînt comunicativi, dar aceștia nu edifică un corp de principii superioare, față de care să simțim și o puternică stimă. Cînd, uneori, se întîlnesc aceste două linii, avem o reușită — dar de cîte ori se întîlnesc ?

Ce face, de fapt, eroul nostru ? El combate. Ca să combată, trebuie să aibă ce combate. Dacă, într-o societate, el are ce combate, și lupta lui cu răul se anunță a fi acerbă, profilul lui dramatic nu are decît de ciștigat. Dar dacă societatea însăși este dată în principiu ca bună, postulată bună, și ea e de natură să tempereze sau să rezolve, să dreagă singură problemele pentru care eroul nostru combate, atunci eroul se subțiază, rolul lui pălește, dacă nu chiar dispăre.

A postula deci societatea ca bună de *plano* și asanatoare, în mod firesc, a tot ceea ce s-ar putea înțimpla rău într-un sector sau altul al vieții, înseamnă a pune un mare semn de întrebare la valoarea acțiunii acestui erou, pe care noi l-am dori dramatic și oarecum singular în această acțiune a lui. Acesta este un nod serios, pe care aș lăsa să-l desfăceți dumneavoastră, și mă bucur dacă îl desfăceți.

Pentru ce luptă acest erou ? Uneori, luptă nu pentru ceva care se vede imediat, ci pentru un lucru care se cheamă complexitate umană, noțiune în care intră niște note foarte diverse și pe care noi le simțim doar prin contextualitatea calitativă. Căci nu există un stas dat pentru complexitatea umană, nici pentru calitatea vieții. Noi nu putem cîntări calitatea vieții doar după consum sau după producție, ci după ceva care ține mai degrabă de raporturile dintre oameni, dintre om și societate, în amîndouă sensurile.

Deci, acest erou combate pentru a-și păstra complexitatea sau măcar integritatea umană, sau a-și spori această integritate umană. Este înțeles el întotdeauna, în acest patos al lui ? Fie și numai dacă el învinge niște stări statornicite, niște situații prin care ne depășește, și tot ar trebui să-l urmărim. Dar el combate uneori chiar pentru lucruri elementare, canonice, ușor de înțeles, care țin de însăși politica cea mai explicită a partidului. De pildă, un erou combate în favoarea adevărului, el dorește să arate, să zicem, că într-o anumită zonă a societății, într-o anumită întreprindere, se mistifică rezultatele ; și, pornind de la directivele pe care și le-a însușit și de la fibra moral-politică tare din care este constituit, el spune public că un oarecare lucru nu este adevărat. Bunăoară, că în perioada cutare, cînd s-ar fi construit, potrivit statisticii, atîtea locuințe, de fapt nu s-au construit. Pînă la urmă, societatea, forurile superioare îi dau dreptate lui, dar pînă să ajungă la această dreptate, el trebuie să se lupte, pentru că de aceea este el erou, și pozitiv. Se luptă cu cei care caută să blocheze acest adevăr, și atunci se apucă să se zgîlție cu el, dar el au un anumit statut social și-l fac fel de fel de neajunsuri. El bine, este acest îns legi-

tim în acțiunea lui ? Eu zic că da. Este el legitim ca personaj dramatic ? Eu zic că da. Este el exponențial ? Eu zic a treia oară că da. Și-atunci, stau și mă întreb de ce alții zic că nu. Altă întrebare pe care v-o pun în față și căreia aș dori să-i găsiți răspuns.

Avem deci de discutat configurarea acestui erou, care nu e o modă a momentului, el există în dramaturgia noastră de cînd există această dramaturgie, a existat și în societatea dinaintea noastră, există cu și mai mult temei acum. Că, la un moment dat, mai recent, el a devenit subponderal și a părut să bată în retragere față de cei care se ilustrează dramatic provocînd raclele societății, relele societății, este adevărat. Că, la un moment dat, a căpătat o poziție oarecum minoritară în dramaturgia noastră, este de asemenea adevărat, și această situație dă o oarecare unilateralitate producției noastre literare. Cam aceasta e problema, după mine.

Există piese de adeziune și există piese de delimitare. Noi am avut și din unele și din altele. În ultima vreme, piesele de delimitare au devenit mai multe, iar celelalte au devenit mai puține. Aci ar fi nodul.

Poate că vom găsi în sufletul nostru, pe de o parte, puțința de a reechilibra acest tablou, dar poate că vom găsi, pe de altă parte, și o altă înțelegere pentru acest erou, care, fiind obligat, la un moment dat, ca funcție dramatică, la singularitate, poartă pe spinarea lui niște răspunderi pe care alții nu și le iau. Aceste răspunderi și această singularitate nu trebuie să-i atîrne de picioare, ca o povară, ci să-i confere, dimpotrivă, aura personajului exemplar pe care cu toții îl căutăm în literatura noastră.

DINU SĂRARU : Cred că radiografia făcută aici succint de Paul Everac este exactă. Paul Everac a avansat către noi toți cîteva întrebări care pot în continuare să ofere substanță dialogului nostru. E foarte adevărată observația că proliferarea, ca să zic așa, a modalităților dramaturgice care își propun mai ales „să se delimiteze“, cum zicea Paul Everac, a putut să umbrească forța pe care ar fi trebuit să o cunoască, într-o societate ca a noastră, ofensivă și constructivă, personajul de acțiune pozitivă. Dar, în același timp, este foarte îndreptățită și întrebarea pe care și-o pune Paul Everac ca dramaturg, dacă acest caracter ofensiv al personajului pozitiv se poate manifesta altfel decît prin combaterea a ceva anume — pentru că afirmarea unui personaj pozitiv numai prin precepte poate să-l facă stimabil, dar nici simpatizat, și nici iubit ; el poate să fie stimat, în împrejurări de conjunctură, cum spune profesorul Toboșaru, dar să rămînă o schemă

sau să nu rămână deloc. Pentru dramaturgia noastră de azi, care, după părerea mea, se află într-un bun moment, o asemenea dezbatere este foarte importantă, pentru că nu este numai o chestiune de estetică, ci este o chestiune de adevăr. Și această „simplificare“ a vieții formulată de Paul Everac este binevenită, deoarece este limpede că uneori dramaturgii, nu numai din dorința de a contribui în general la îmbogățirea literaturii române, ci și cu scopul precis de a afirma un erou pozitiv, încearcă să găsească soluții prin parabolă, prin metaforă, prin alegorie, plonjind într-o zonă îndepărtată de realitatea noastră.

„Sîntem contemporani cu toți eroii umanității, de ieri și de mîine..“

MIHAI RĂDULESCU : Cred că folosirea cuvintului „contemporan“ într-un sens prea strict ar putea explica, într-un fel, apariția acestor întrebări.

Nu cred că sînt contemporan numai cu contemporanii mei despre care scriu. Sînt contemporan și cu toți eroii umanității de ieri și de mîine, despre care, iarăși, scriu și sper să mai pot scrie. Mă sînt contemporan cu toți urmașii noștri. Și, cu siguranță, sînt contemporan cu toți înaintașii. Sînt contemporan cu foamea dintotdeauna, cu spaima dintotdeauna, cu adevărul dintotdeauna. Cronologia nu mă poate zvîrli departe de omul îngrozit de minciună, de omul învingător în numele libertăților umane, oricînd ar fi trăit acela, oricînd va trăi. Ca român, trebuie să fiu contemporan cu toți nedreptății lumii, din toate timpurile, pentru că românul a cunoscut din veac gustul nedreptăților, și nu are dreptul, și nu poate să le uite.

Sînt contemporan cu Socrate, cel condamnat la sinucidere. Sînt contemporan cu cenușa rugurilor înălțate de Inchiziție. Sînt contemporan cu altă cenușă, cea a lagărelor naziste. Sînt contemporan cu mîrșăviile ce mai pot surveni de pe urma unui nou război. Ca membru al generației mele, răspund de viitor.

Nu-mi poate fi indiferent nici o sete de dreptate, din trecut, pentru că ea e a omului, deci e a contemporanului meu.

Oricare victimă a omului, ba și a naturii, de oricînd deci, îmi e contemporan și creator de conflict dramatic. Socialismul e contemporan cu veșnicul strigăt omenesc, al cărui apărător este.

„Istoria poate fi privită și ca istorie a modelelor umane..“

CONSTANTIN MACIUCA : În intervenția sa, tovarășul Dinu Săraru ne adresa invitația de a discuta problema eroului în perspectiva finalității modelatoare a dramaturgiei. Invitația este pertinentă și stabilește un cadru adecvat pentru dezbateră noastră, fiindcă prin condiționarea istorică, prin multiplele determinări eteronome, prin integrarea ei, în plan sincron și diacronic, într-un sistem relativ de omologii structurale, literatura, explicit sau implicit, a privilegiat totdeauna un anumit „model“ spiritual — sinteză a unui sistem de valori sociale, politice, morale etc. Istoria umanității poate fi examinată și ca istorie a „modelelor“ umane afirmate pe spirala dezvoltării, reflectînd, în formele cele mai decantate, contradicțiile care generează mișcarea istorică. Evident, literatura noastră contemporană este și ea expresia unui „model“, în care se regăsesc valorile definitorii ale societății, atestînd solidaritatea creatorilor cu idealurile acesteia. Funcția formativă se înfăptuiește tocmai prin afirmarea acestui „model“, care acționează ca un factor de propulsie socială. Modelul nu are însă un caracter static, ci dinamic, îmbogățindu-se sub impulsul noilor stimuli ai realității, dar și exercitînd o puternică influență asupra dezvoltării ei, literatura fiind chemată să surprindă acest proces biunivoc. Modelul este, așadar, o rezultantă a contradicțiilor obiective, dar, în același timp, matrice de noi contradicții, personajul constituindu-se ca o proiecție a acestor contradicții. Am socotit necesare aceste precizări, pentru că, nu o dată, modelul a fost înțeles ca o entitate imuabilă, iar opera a fost apreciată în funcție de această reprezentare canonică, reprobîndu-se tot ceea ce tindea să modifice, să nuanțeze epurarea acesteia.

Din unele articole publicate în ultima vreme, consacrate problemei eroului, pare a rezulta că o capacitate modelatoare au numai piesele în centrul cărora se găsesc eroi exemplari. Putem subscrie la un asemenea punct de vedere? Categorie, nu! Adeziunea la modelul caracteristic societății noastre se poate înfăptui și prin lucrări dramatice în care eroul exemplar absentează, dar care, prin sensurile lor, prin demonstrația de ansamblu, evidențiază superioritatea sistemului nostru. Un *fluture pe lampă* este o dramă fără per-

sonaje pozitive, dar, denunțând într-un spirit ofensiv dezertările sociale și tranzațiile morale, conține o implicită și plină de fervoare pledoarie pentru valorile noastre politice. În comedie, în cea satirică indeosebi, personajul pozitiv poate lipsi, dar situațiile dramatice, prin delimitare și contestare, propun un model existențial tonic. Comediile groțești ale lui Teodor Mazilu — cu puternic impact modelator — aduc alte exemple peremptorii. Obstacularea unor asemenea modalități dramatice — ilustrate în istoria noastră literară de opere referențiale — ar prejudicia grav teatrul contemporan.

THEODOR MĂNESCU : Dacă îmi îngăduiți, nu vreau să rup firul cuvintului dumneavoastră, dar nu credeți că puneți un accent puțin prea riguros pe determinarea eroului de către sistemul contradicțiilor? În timp ce, de pildă, eu aș crede că eroul naște contradicțiile, naște conflictul, și nu numai că soluționează o stare conflictuală, o stare contradictorie preexistentă, dar el însuși este sursa conflictului. Fiecare dintre eroi se naște, acționează într-un moment dat, e adevărat, dar eroul este erou în măsura în care nu numai că soluționează contradicțiile în contextul cărora acționează, dar își și asumă noi contradicții; adică, nu numai că este în dezacord cu limitele impuse de moment sau cu ceea ce este negativ în momentul respectiv, dar, devansându-și timpul, propunând o nouă stare morală, politică și socială în domeniul relațiilor interumane, se transformă în sursa unui nou conflict.

CONSTANTIN MĂCIUCA : Sint de acord cu dumneavoastră. Într-o asemenea perspectivă m-am și referit la dinamica „modelului” social, politic etc., la contradicțiile care-l întrețin. Rezultantă a acestor contradicții, personajul este el însuși o sursă de contradicții, atât subiective (în interioritatea conștiinței), cât și obiective (relaționale). Îngăduiți-mi însă ca, după ce am făcut unele precizări privind natura eteronomică a modelului social, să fac unele succinte referiri la structura artistică a personajului dramatic, necesare deoarece am impresia că unele opinii mai recente nesocotesc atât specificitatea acestuia, cât și a dramei. Am auzit rostită cândva sugestia de a se scrie piese edulcorate, cu conflicte minore, între „bine” și „mai bine”. Asemenea opinii ignorau însă esența dramei, care, așa cum sublinia Hegel, surprinde „totalitatea mișcării” în momentele de maximă tensiune a contradicțiilor, într-un conflict

acut. Cineva, Archer dacă nu mă înșel, definea drama ca o „artă a crizei”, iar Lukács considera că drama se eșafodează pe „momentul încheierii socotelilor”. O dramă fără conflicte puternice și fără personaje care să le susțină cu pregnanță este deposedată de însăși structura ei artistică.

Discuția noastră se poartă în jurul eroului, adică al personajului care prin calitatea sa are o valoare exponențială pentru „modelul” privilegiat de societatea noastră. Eroul — prefer să-i spun personajul exponențial, și voi preciza rațiunea pentru care optez în favoarea acestei denotații — trebuie oare înfățișat ca perfect? Cred că este o întrebare necesară.

Caracterul exponențial trebuie apreciat, cred, nu după „perfectiunea” personajului, ci după modul angajării lui social-politice, după tendințele susținute, după aspirațiile călăuzitoare. Este adevărat că personajul exponențial poate avea un anume caracter de exemplaritate prin altitudinea gândirii politice, superioritatea morală, vocația civismului, inflexibilitatea cu care își apără idealul, capacitatea de sacrificiu, chiar. De obicei, aceste personaje se regăsesc în dramele construite pe situații-limită, cu contradicții antagonice, reclamând polarizarea atitudinilor. Dramaturgia de evocare a luptei duse de partid în ilegalitate oferă câteva exemple relevabile. Am în vedere, printre alții, eroii dramelor *Piticul din grădina de vară* (D. R. Popescu), *O șansă pentru fiecare* (Radu F. Alexandru), *Monolog cu fața la perete* (Paul Georgescu), *Menajera* (Al. Sever). Pot fi invocate exemple și din dramaturgia istorică, de pildă, *Dromi-chaites* (Muntele de D. R. Popescu), *Vlad Țepeș* (*Răceala*, *A treia țepă* — Marin Sorescu), *Lucaciu* (*Intima* — Mircea Brădu), chintesențe ale năzuințelor populare. Și dramaturgia inspirată din procesele efervescente ale contemporaneității cunoaște un asemenea tip de erou, fascinant prin integritatea morală și pasiunea cu care își apără idealurile. Să ne amintim de Ioviță și de Timotei (*Cartea lui Ioviță*, respectiv *Ape și oglinzi* — Paul Everac), personaje gândite ca arhetipuri, sau de tânărul din *Excursia* (Theodor Mănescu). Exemplaritatea (nu perfectiunea) unor asemenea eroi este echivalentă cu aceea a sistemului social-politic cu care ei se identifică și ea este determinată de natura situațiilor dramatice, ce impun o radicalizare a concepțiilor și atitudinilor. Asemenea personaje au o structură închisă, mișcarea lor pe plan orizontal neadăugând alte atribute fizionomiei lor spirituale, oferindu-le doar șansa dezvoltării plene.

„Personajul exponențial trece și el prin situații de criză, este supus evoluției...”

Acest tip de personaj reprezintă însă numai una dintre ipostazele eroului exponențial. Nu mai puțin productiv și caracteristic este personajul cu structură deschisă, supus evoluției, care străbate un proces formativ, pentru că omul nu este un univers constituit, ci unul în constituire, pentru că ordinea interioară nu este dată, ci cucerită, pentru că viața nu înseamnă numai descoperire a adevărului, ci și fidelitate și consecvență față de el. Periplul sinuos al conștiinței în căutarea propriei identități, constând, printre altele, în asumarea lucidă a răspunderilor, în instituirea unor raporturi armonice între sine și societate, a constituit și constituie o fecundă sursă de inspirație pentru scriitori, conducând la impunerea categoriei dramei stărilor de conștiință. În aceste piese, personajul poate fi inițial „criticabil”, fiindcă pornește dintr-o situație aberantă în raport cu reperele-cadru ale societății, dar pe parcurs se aliază tendințelor definitorii ale colectivității, devenind astfel exponențial prin procesul de integrare socială. Alteleori, personaje fidele idealului călăuzitor comit erori, având sentimentul că își fac datoria, dar, confruntate cu adevărurile imprescriptibile ale vieții și istoriei, găsesc forța de regenerare. Conflictele personajului cu lumea devin conflicte ale propriei conștiințe obsedate de nevoia de a-și revigora esența umană și socială. O asemenea tipologie este favorizată de tranziția accelerată a societății contemporane, care solicită un neîntrerupt efort de adaptare la cerințele obiective. Necesitatea continuuiei perfecționării a individului pentru a-și împlini mai bine și mai complex îndatoririle civice nu constituie actualmente una dintre preocupările principale ale societății noastre? Nu aceasta explică oare audiența de care se bucură piesele lui D. R. Popescu, Paul Everac, Tudor Popescu, Mircea Radu Iacoban, în care eroii nu sînt perfecți, dar sînt perfectibili? Întrebarea este dacă, în ansamblu, dramaturgia a obținut în această direcție succese rezonante, dacă asemenea personaje s-au impus printr-un relief artistic relevabil. Realizările nu sînt, cred, pe măsura așteptărilor. Și, acest lucru trebuie discutat cu precădere.

Problema personajului dramatic nu trebuie s-o discutăm, așadar, împovărați de obsesiile trecutului, nici inhibați de per-

sistența unor prejudecăți, ci ascultînd de legile artei, care, slujită cu talent și credință, se dovedește a fi o sensibilă conștiință a societății, un mijloc de fortificare a aspirațiilor acesteia.

„... și își asumă responsabilitatea morală...”

MIRA IOSIF Personajele angelice, neprihăniții, emisarii desăvîrșiți ai vorbelor și gîndurilor bune mă interesează în teatru mai puțin, și dacă pot fi admirați ca eroi lirici sau de epopee, în dramă ponderea lor problematică e relativ mică. Din punct de vedere dramatic, prefer personajele care „shakespeareizează”, și nu pe cele care „schillerizează”. Mi se par benefice precizările făcute aici, care ne ajută să ne ferim de un mod de înțelegere revolut privind personajul. Epoca personajelor „fără pată” a trecut. Personajul exponențial, ca să reiau această expresie bine găsită de tovarășul Măciucă, trebuie să reprezinte o sinteză echilibrată între determinat și determinant; nu lipsită de importanță mi se pare sursa „vinei tragice”, de care vorbeau și clasicii marxismului, în analizele lor estetice. Purtătorii vinei tragice — și citez la înțimplare: Oedip, Antigona, Galilei al lui Brecht, Mutter Courage, Hamlet sau Goetz al lui Sartre — sînt personaje exponențiale mai ales prin crizele de conștiință pe care le parcurg. Eroii trăiesc drame de conștiință în primul rînd! Nu cred că pot fi viabile personaje contemporane neimplicate în realitatea social-istorică în care trăiesc — și prin aceasta înțeleg că-și asumă și o parte din erorile și contradicțiile ce caracterizează fiecare epocă. Personajele adînc implicate în contingent nu pot să nu aibă și o dimensiune deopotrivă ontologică și istorică. Această implicată determinare le poate da statura exponențială și masivitatea dramatică.

O trăsătură nelipsită a personajului exponențial sau exemplar, în drama de azi, este asumarea responsabilității morale. Mă refer la responsabilitatea implicării, a angajării față de Cetate. Această coordonată este detectabilă nu numai în dramaturgia socialistă, ci în majoritatea celor opere fundamentale ale dramaturgiei moderne care își au sorgintea în literatura realismului critic. Conceptul respon-

(Continuare la p. 81)

au puține replici : Mihail, Eugen, Octavian, Sextil etc. În general aceste „replici” sînt reale și sînt datorate lui Sadoveanu, Lovinescu, Goga, Pușcariu etc. Noi însă nu vrem să se creeze o confuzie, și nici să se încerce o suprapunere între personajele din piesă și marii noștri clasici.. Așa că sugerăm regizorilor să nu-i machieze... și „costumeze”... ca să arate precum domnii Goga, Sadoveanu... Aceste „Personaje” pot fi jucate de un „cor”, bunăoară... Eu le-am păstrat „numele mic”, doar pentru a nu mă îndepărta prea tare de farmecul real al întâmplărilor... În ce-l privește pe Huber... el este pornit din „domnul Hube”, găsit în *Arca lui Noe* semnată de Anghel. Adăugarea unei litere îl schimbă, desigur. Mi-ar fi plăcut să văd în acel profesor de germană pripășit în România pe insul care uneori a... reprezentat Germania în latura ei nu întotdeauna roză, pe purtătorul unor gânduri contradictorii, niciodată expuse prea franc, alunecoase... Nu trebuie neapărat să facem din Huber un om al viitorului fascism, care calcă valorile în picioare etc. E un personaj straniu, care nu ucide niciodată, deși întotdeauna se află prin preajma crimei — și niciodată la locul crimei, de parcă n-ar mai fi nevoie să fie acolo, mecanismul ei fiind declanșat cu mult mai devreme... Totuși, n-aș dori să se exagereze — interprețul să nu pară chiar un Mefisto, bre ! În fond, de l-am „trata astfel”, am eliminat din importanța reală a asumării unor „acte” de către alte personaje... (Anghel-Mitif, bunăoară), Huber rămîne însă un ferment, un ins ce spune uneori ce alții gîndesc, un agent al... al cui ? al răului, al binelui ? Oximoronul ne va minca !

Despre „materialul documentar” : scrisori, amintiri, mărturisiri, articole, schițe, poezii etc. Scrisorile... le-am considerat mărturisiri publice, chiar dacă ele, unele, au văzut „postum” lumina tiparului. Le-am considerat drept niște mărturisiri posibile... posibil de a fi spuse în public, în gura mare. Din moment ce „gîndurile” au fost așternute pe hîrtie, ele au putut fi și spuse... în acele zile de foc... Am pus uneori (se-ntîmplă !) în replicile unora... spuse ale altora. (Dar cite adevăruri nu se potrivească... spuse de alții ?) Despre Corina, bunăoară, nu puteau spune aceleași cuvinte de dragoste și Natalia și Iosif ? Alceva : unele „replici” spuse „în viață” unor înși... în piesă, uneori, sînt spuse altora, și în alți ani. Cronologia, am mai spus, nu e respectată matematic, fiindcă într-o piesă e ușor altfel „ca în viață”... n-are importanță ; importantă rămîne starea în care s-a aflat un personaj sau altul, îndeobște Steo, Mitif și Hellanta, cei care au alcătuit triumful Bermudelor. Încă un amănunt : chiar dacă o poezie, sau o piesă, sau o traducere semnate de Iosif și Anghel nu păstrează în lucrarea mea... cronologia, am considerat că ele puteau fi „gestate” înainte de punerea lor pe hîrtie... sau „prezente” după elaborarea lor, în viața protagoniștilor (normal !)... Deci ele sînt o *prezență continuă* în creația și viața celor trei alcătuitoari ai triumfului Bermudelor.

(Continuare de la p. 20)

sabilității individului față de propria-și conștiință și față de istorie este moștenirea preluată de teatrul european de la Ibsen, și care a produs o direcție însemnată a teatrului postbelic. Lucizi, supunînd examenului critic atît propria lor conștiință cît și epoca lor, cu care se află într-un firesc determinism dialectic reciproc, se ridică în fața noastră cîteva personaje din cele mai recente drame originale.

Nu putem concepe un erou de anvergură care să nu fi parcurs experiențe (îndeobște, tragice), să nu fi consumat o aventură a cunoașterii. Drum întotdeauna

dramatic — altfel n-ar avea ce căuta pe scenă ! Cum spune Lukács, „eroul dramatic face neîntrerupt totalul vieții sale, totalul diferitelor etape ale drumului său spre tragic”... Dar să nu absolutizăm nici o tendință. În eseuri clasice se analizează atît teoria pesimistă, unilaterală, care preconiza anularea istorismului în dramă și propensiunea către eroul tragismului existențial, cît și optimismul abstract, care a generat eroi-megafon în slujba unor teze de conjunctură. Fiețeca analizei lucide a unui moment istoric, văzut în întreaga complexitate a angrenajului psihosocio-economic, și *asumarea responsabilă* a consecințelor acestei analize dă piesei originale contemporane măsura valorii ei.