

■ PAUL TUTUNGIU

O platră de hotar în dramaturgia românească:

„Acești îngeri triști“ de D.R. Popescu

În volumul antologic D.R. Popescu — **Teatru**, apărut în Editura Eminescu, seria **Teatru comentat**, primul din, se pare, trei sau patru tomuri, îngrijitorul ediției (Valentin Silvestru) a așezat în deschiderea cărții, fără să dea o explicație anume, piesa **Acești îngeri triști**, cu toate că, din punct de vedere cronologic, piesele Cezar, mășcăriicul piraților și Pisica în noaptea Anului Nou o precedau*. În ceea ce ne privește, credem că opțiunea criticului se justifică, nu numai pentru că în drama românească din ultimele două decenii, care „înaltă pe o culme insolită dialogul omului cu propria-i conștiință și așază dezbateră pe tărîmul ferm al eticii“, un erou ilustrativ e cel al piesei **Acești îngeri triști**. Și nu numai pentru că „piesa, părînd unora, la început, malformată, se descoperă ca o construcție ireproșabilă, cu o mare densitate a materiei dramatice și o originalitate absolută a raporturilor“. Motivul pentru care am fi deschis, la rîndu-ne, o antologie de teatru derepopescian tot cu **Acești îngeri triști** este calitatea de program estetic a acestui text, anvergura lui de manifest dramaturgic, cristalizat pe repere clare, anunțînd o metodă de creație pe cît de ambițioasă pe atît de vitală, confirmată de cîteva capodopere care i-au urmat. **Acești îngeri triști** lansează o originală doctrină dramaturgică și un stil pe măsură, rezultat direct al unei conștiințe artistice radicale, în al cărei sistem de valori omul se arată a fi concomitent ființă cosmică și socială, vietate culturală perenă dar și efemeră. Dramaturgul ne apare ca un nou Montaigne care ține, parcă, în palmă planeta Pămînt, învelită în straturile tainice ale mileniilor de civilizație, și din această perspectivă ridică sub lupă secunda trecătoare a unui personaj din timpul și geografia în care respirăm. Privirea critică a scriitorului se dovedește neorenascentină: globul pămîntesc apare ca

un **cîrcus mundi** în care timpul modern este asediat permanent de timpul mitologic. Civilizația poetică a antichității contaminează cu valorile ei prezentul, dîndu-i acestuia o adîncime spirituală modelatoare, reumanizîndu-l adică, restituîndu-l pe individ zestrei sale mitico-istorice. Personajul devine în felul acesta o hierogluă cu mai multe semnificații, nu neapărat divergente dar sensibil paralele; el acționează și reacționează la stimulii sociali, dar și, mai ales, în numele codului său genetic. Purtînd mesajul speciei sale spirituale, acest personaj cu sigiliu derepopescian își repovestește viața de demult în condițiile prezentului și ale spațiului autohton. Raportul dintre scriitor și personajele sale pare să fie rezultatul unei peregrinări, în genul celor plimbări ale lui Montaigne prin Europa, cînd, spune Sainte-Beuve, „călătoria nu era decît o perpetuă respingere, activă și figurativă, a prejudecăților de acasă, pentru care avea dispreț și un tainic dezgust“. Se știe că Montaigne avea în planurile sale și traversarea Valahiei. Dumitru Radu Popescu realizează parcă în dramaturgia sa acest proiect al filozofului francez, punînd, cum spune Niclae Manolescu, „în centrul fiecărei piese o dezbateră de natură etică“. Dar, dacă aceasta din urmă îi neagă dramaturgului calitatea de moralist, vom spune că, la baza moralismului său, Dumitru Radu Popescu așază restituirea identităților prin confruntarea cu adevărul. „Soluțiile“ există deci și sînt propuse, direct sau mediat, de personaj, fiind intim legate de rostirea adevărului.

Fără să fie rigid dogmatică, doctrina dramaturgică a lui D.R. Popescu propune mai multe planuri de lectură, pe care cititorul calificat le realizează simultan. **Acești îngeri triști** debutează, de pildă, cu scena unui mare bălci (acesta este realizat în special cu mijloace sonore), din care ne este decupată o infimă porțiune: taraba la care Ion, cu o pușcă în mînă, țintește din cînd în cînd punct-

* Vezi și „Teatrul“ nr. 11—12 1986.

mul care declanșează un mecanism, o mireasă dansând la nuntă. „E sigur — ne atrage atenția autorul — că până la sfârșitul piesei Ion nu va împușca, nici în ultima scenă, nici un om cu această pușcă”. Avertismentul acesta nu este menit numai să ne reamintească în memorie preceptul cehovian privind pușca a cărei prezență în scenă înseamnă că se trage cu ea în ultimul act, el precizează că nici un fapt și nici un lucru din actele premergătoare nu figurează întâmplător (așa cum vom vedea de altfel), și că în primul rând avem de-a face cu o subliniere: pușca trage în mecanismele cu viață falsă, spre deosebire de scena finală, unde avem tot imaginea unei miresse, de data aceasta vie, în așteptarea unui Făt-frumos, care s-o ia de mână pe viață. Este aici vorba de o severă geometrie, de un drum de la mască la chipul adevărat, de un ritual al domnului în care „sălbaticul vrând renul, îi vîna înții desenul”.

Pe de altă parte, sensul adînc al acestei relații simbolice (mireasa mecanică-mireasa vie) vizează o stare a realității înconjurătoare așa cum o percepe Ion: Ioana, cu care el mersese de mână la ofiterul stării civile, era și ea o jucărie mecanică, se comportase adică astfel, întrucît dorise să se mărite în virtutea... inerției, încercînd o căsătorie fără să iubească... Ca niște mecanisme se comportă și Cristescu și Marcu, (scînzînd de analiză a unui fapt reprobabil săvîrșit de cel dintîi este concepută aprioric ca un act formal), iar Silvia aprecia la un moment dat că relația cu un tînăr „funcționează” sau nu... De fapt, în clipa în care facem cunoștință cu personajele, ele ne apar funcționînd ca niște automate, ca niște roboți neinteresați de fondul problemei, ci de forma în care poate fi ea „mișcată”, adică simulată, ca niște roboți al căror buton de pornire este, poate fi apăsat de alica unei arme de tir. De aici, absența iubirii adevărate.

Acesta este deci cadrul în care facem cunoștință cu Ion, personaj ajuns într-o situație-limită, într-un echilibru dificil și absurd, la „limita dintre om și porc”, printr-o serie de întâmplări: în copilărie este flagelat de tatăl său, care îi adusese și o mamă vitregă, fuge de acasă și este internat pentru furt și pentru huliganism, delictelor sale avînd în ultimă instanță o anume motivare psiho-socială: inadaptarea la minciună și fățărnicie, la un anturaj care, golit de suflet, de iubire adică, se exprimă după legile mecanice. Este etapa în care Ion descoperă că are nevoie de instrumente de apărare mai subtile pentru a-și salva dramul de demnitate care i-a rămas, încălul de lu-

mină omenească. Astfel își descoperă o surzenie, instrument defensiv cu foarte multe posibilități de exprimare. Poți să te faci că n-ai auzi ce nu-ți convine („Știi, eu am un scurt-circuit la urechi”), obții mai mult timp de gîndire asupra răspunsului pe care trebuie să-l dai și, în plus, îl determini pe interlocutor să-și repete replica, în felul acesta obligîndu-l practic ca, la rîndul său, ori să renunțe la întrebare, ori să-și reformuleze, în spiritul adevărului, vorbele și, în ultimă instanță, atitudinea. Dar minciuna și fățărnicia sînt, față de Ion, în permanență ofensivă (la Combinat maistrul Marcu îi fură dreptul de a se bucura de prestigiul de inovator, încearcă să-l însoare cu amanta sa, îi pune în discuția tovarășilor de muncă pentru că a spart geamurile unui autobuz, dar acestea adunare are ca rezultat... arestarea sa). În momentul cînd o întîlnise pe Silvia, Ion înțelesese că toată situația sa socială (atît de precară) se datorează faptului că a tăcut, că nu a rostit adevărul. Și se hotărăște să se radicalizeze. Hotărăște să lupte. Începe o serie de exerciții pentru cultivarea adevărului, de la exprimarea opiniei (pe care nu și-o mai reprimă) la trecerea la un alt fel de comportament, adecvat simțului său etic. De pildă, fiind obosit, își dă seama că ar putea provoca un accident la locul de muncă, rămîne deci acasă. Acest din urmă exercițiu pentru cultivarea adevărului va provoca o incitantă discuție cu maistrul Marcu, venit în fugă, cu mașina directorului, să-l aducă la lucru.

Pornind de la cuvintele lui Marcu (care-i reamintează că acesta garantează pentru el în secție cu postul pe care-l ocupă și cu conștiința lui politică), Ion va pune în cîntar, într-un fragil echilibru, problema dacă adevărul poate fi garantat și de o conștiință goală. Conștiinței fără acoperire, demagogiei, Ion îi găsește o explicație plastică: „Ți-ai cultivat gurița, Cristescule, nu mintea. Gura, că prin ea trec bunătățile pămîntului! Spre stomac. Gura! Mîntea e mai sus și ea doarme acolo, la etaj, în timp ce gura turuie și mîncîncă, mîncîncă, tot felul de lucruri: ce se pot minca și iar turuie!”

De-acum, Ion este nu numai un simplu rostitor al adevărului, ci pledează pentru adevăr, neacceptînd cu nici un chip compromisiul, „înțelegerea” care ar putea însemna abdicare de la intransigență. Avem aici de-a face, din punctul de vedere al teoriei literare, cu o nouă tipologie de personaj pe care o vom întîlni mai tîrziu în povestirea și în piesa de teatru Premiul (Da sau Nu) de Aleksandr Ghelman sau în piesa Mîrlăla de Paul Cornel Chi-

tic. În acest prim-plan, de dezbatere etică, Ion o recuperează și pe Silvia, ajutînd-o să redescopere voluptatea demnității, dar și plînsul, expresie a ogîndirii, dar și a afirmării sinelui... El devine un personaj emblematic mai ales în scenele care pun problema instituirii unui cult al adevărului ca ideal social.

Ajuns în fața conștiinței pentru sine și pentru semenii săi, Ion renunță la surzenie, își recapătă auzul, vrea, îi place să audă și, în numele acestei adînc reprimite dorințe, în disputa cu tatăl său, care îi recomandă să „se caute” la un doctor de nervi, îl stigmatizează fără ocolișuri: „M-ai dus tu la doctor. De cîte ori nu-ți convenea cineva, îl duceai la doctor... De ochii lumii, să vadă lumea că nu ești vinovat. Dar din cauza bătailor tale fîmi vîlîie urechile”. Desigur, dialogul acesta dintre tată și fiu beneficiază de calitatea de a acoperi o arie mai largă, în istorie și geografie, decît umula bătaie fărănească. Este aici vorba de flința tulburată de profundă a omului, de abisul cultural al speciei noastre. Dramaturgul nu uită niciodată că omul este o ființă extrem de fragilă și totodată imposibil de prins într-o formulă matematică. Răsturnările de situații nu sînt în piesele lui D.R. Popescu simple trucuri sentimentale-dramatice, ci avertismente, decupate din viață, că omul este totodată o ființă imprevizibilă. Cît de fragil și cît de imprevizibil va deveni Marcu, în tors acasă de la ședința care l-a judecat formal pentru furtul dintr-o autoservire (gest comis într-o stare de înconștiență hipnotică, după ce văzuse un epileptic manifestîndu-se), în momentul în care constată, prinzîndu-și soția în flagrant delict de adulter, că el nu mai are nimic sînt nici la combinat și nici în familie, că a intrat în mocirlă pînă la gît! Este momentul cînd realizează și el prăpastia dintre om și animal, dar nu mai are puterea să lupte cu sine.

Dramaturgul proiectează toate aceste probleme din realitatea imediată pe un fundal mitic coerent, în care Ion apare ca o entitate decăzută din drepturi, care încearcă să-și refacă metabolismul spiritual și să-și recapete prerogativele de mesager al luminii. Căderea din demnitate, ca o cădere din rai, este, cum am văzut, rezultatul unui cumal de situații, între care nu trebuie scăpată din vedere scena de la magazie, cînd, constatîndu-se dispariția unor mărfuri, șeful depozitului, cel care era de fapt autorul „spargerii”, „un om cu ochi albaștri și cu părul alb, ca un Dumnezeu arăta”, i se dezvăluie adolescentului cu oalaltă imagine a sa, în ipostaza ascunsă, de șarpe mitic, „nspi-

rindu-l să muște ca lumea din măr: „Mi-a spus că am deficit, mi-a făcut cu ochiul și m-a bătut pe umăr... Adică, dă-i înaintea dar pe șest!”

Revelația că se poate trăi neîntinat, că omul aparține unui regn al cărui climat este demnitatea, că are ceva etern în el, că prin aspirația lui spre Bine este nemuritor, îl face pe Ion să împartă manicheistic lumea înconjurătoare în pieritori și nepieritori, în morți și vii. El vrea să trăiască „o sută de ani tinăr” și descoperă, prin ceața memoriei, că pe Silvia a mai înfîlînit-o, în urmă cu o mie de ani. Despre Petru, năclăit în imoralitate, vorbește ca despre un mort: „Eu nu sînt gelos pe morți”. La fel își vede și tatăl: „Silvia, să-ți prezint un mort... Nu e nici o glumă: mortul e tată! Ce-i, tată, e ora morților, de-ai apărut?”

Proiecția în sublim a celor doi tineri, Silvia și Ion, într-o imagine onirică, aidoma celor din învechitele vederi de Crăciun, este un exercițiu reconfortant: „Zburam amîndoi, pluteam peste lume și era o muzică...”

În același plan de lectură trebuie adusă scena în care Marcu, înainte de a fura sticla din autoservire, se înspăimîntă de vederea unui epileptic în transă, care, se știe, în reperele mitico-magice, figurează că fiind posedat de zei. Acest epileptic este îmbrăcat cu un pulover de culoare verde, verde fiind și puloverul pe care-l poartă Ion în ziua sinuoiderii lui Marcu. Este veșmîntul pe care Marcu îl cere cu insistență: „Are o culoare, verdele ăsta, care-mi place foarte mult... Știi, Ioane, în fața Alimentarei, atunci m-am speriat nu atît de cum se zbătea epilepticul, neputincios și fără vină, cît m-am speriat de puloverul lui... avea un pulover ca al tău, verde... vreau să-ți spun că puloverul lui m-a făcut să-mi fie frică de tine”.

Ce descoperise pare Marcu în spațiul simbolic al culorilor? De ce îi spune Ion tatălui său că este gras și roșu, în timp ce acesta, slab fiind, recunoaște că a fost și mai roșu? Sînt aici de recunoscut elemente cu simbolism mitic elocvent, dintr-un sistem în care culoarea verde se află la egală distanță de albastrul ceresc și de roșul infernal, incompatibile: înaltul și josul, fierbîntele și frigul... Acest verde este culoarea calmă, liniștitoare, culoarea întoarcerii la viață a naturii, este primăvara care dezleagă omul din solitudinea și precaritățile iernii. Îmbrăcînd puloverul verde, al lui Ion, Marcu a dorit să-și manifeste opțiunea finală, înainte de a pleca din viață. Pentru că verdele, în blazoanele armurilor medievale, semnifică civilitatea, dragostea, bucuria și abundența.