



■ Doina Diaconu

Opoziție, paralelism scenic, contrapunct, ambiguitate în „Acești îngeri triști” de D.R. Popescu

Publicată în revista clujeană „Steaua” în 1969 și reprezentată de atunci pe numeroase scene teatrale din țară, piesa lui D. R. Popescu **Acești îngeri triști** marchează, în raport cu opera dramatică anterioară a autorului, una dintre primele reușite majore, iar în raport cu nivelul de performanță al teatrului românesc actual, o înscriere certă în contemporaneitate, o etapă de sincronizare originală — amplificată și confirmată de evoluția ulterioară a dramaturgului — cu concepția de gen afirmată pe plan european.

În ordinea individuală a creației, piesa poate fi judecată cu un etalon conceptual și expresiv, relevând în același timp excepționala coerență a operei autorului — privită în toate compartimentele — ce sfidează întinderea ei ca și pluralitatea modalităților generice de conversiune artistică a realului. Cronologic, **Acești îngeri triști** ține încă de momentul cristalizărilor programatice, valoric, ea este deja o creație „clasicizată”.

Se regăsește în viziunea generală a piesei, argumentate generos, temele esențiale, obsesiile artistice fundamentale ale scriitorului — pledoaria pentru adevăr, credință în dragoste, valoarea-om — de sorginte în primul rând etică și implicit socială și psihologică, în măsura în care interacțiunea logică a acestor laturi definește existența ca un complex ireduc-

tibil și conferă adâncime personajului dramatic, forță de penetrație — conflictului moral, aspectul de dezbatere, polemică, anchetă — dialogului.

Structural, textul servește cu fidelitate intenționalitatea conceptuală a autorului, propensiunea sa pentru idei cu valabilitate universală în funcție de care priza la real, atașamentul față de convențiile teatrului realist reprezintă doar o etapă de elaborare artistică, semnificativă, însă numai parțial concludentă. Piesa este construită atent, pe un sistem de opoziții, paralelisme scenice, contrapuncturi și ambiguități care materializează termenii ecuației morale și conduc spre o evoluție a conflictului dramatic.

La un pol al acestuia se situează cei doi protagoniști — Ion și Silvia — alcătuind un cuplu nu numai sub aspectul intențiilor matrimoniale explicite, ci și pe baza înrudirii lor structurale. Orfani sau copii nelegitimi, lipsiți de afecțiune din partea unor părinți cu tare fiziologice sau morale, deprinși, prematur cu umilința și agresiunea, victime potențiale — în lipsa unei educații și protecții — ale celor maturi și versați, supuși decepțiilor sentimentale sau profesionale, Ion și Silvia ajung vinovați fără vină, purtând formal, conform opțiunii curente, stigmatul imoralității și delincvenței, pe care amândoi îl afișează gălăgios, încercând să escaladeze sarcastic, prin auto-

Absolventă a Facultății de Limba și Literatură Română din București, în anul 1981, Doina Diaconu, născută la 18 august 1957, a publicat, între 1985—1988, în „Suplimentul literar artistic” al „Științei tineretului”, cronici și eseuri literare: „Nichita Stănescu: În căutarea Logosului”, „Între miraculos și fantastic (Ștefan Bănuțescu)”. Scrișul său se remarcă printr-un limbaj oarecum formalizat, vădind înclinația autoarei către metode structuraliste.

misticare, condiția presupusei lor deficiențe în raport cu celelalte personaje, aparent oneste, tolerante, binevoitoare. Interpretată în cheie strict realistă, opoziția dintre ei și ceilalți apare prea tranșantă, reductivă, viciată de o optică simplificatoare și univocă asupra raporturilor umane. Dacă autorul exagerează, îngroașă notele de discrepanță între victime și responsabili, o face pentru a construi din seria frustrărilor la care sînt supuși eroii, cit și din aparenta lor degradare, o situație-tip, un context-diagnostic de verificare a esenței umane, un mod de a articula efectiv reflecția asupra antinomilor morale, luînd în calcul comutabilitatea termenilor aparență-esență. Ion și Silvia sînt „îngerii trîști”, eroii prin care viziunea autorului operează o transmutație morală esențială, deturînd atributele angelice asupra unor ipostaze umane teoretic incompatibile cu puritatea, integritatea, în expresia lor absolută. Resemantizarea arhetipului romantic al îngerului căzut, transpunerea acestuia într-un registru uman deficitar pornește de la omonimia damnării și reactivează sensul revoltei împotriva unei autorități arbitrară, de circumstanță. Această intervenție premeditată a valorilor morale se realizează pe plan compozițional, treptat, progresiv, prin relații succesive privilegiate de memorări voluntare sau confruntări directe — în alternanțe de tipul ipoteză-verificare — cu consecințe similare ca efect loviturilor de teatru, răsturnărilor spectaculoase de situații. Accesul la adevăr, conceput ca rezultat al demersului Justițiar dirijat de personajul masculin Ion, este un proces de cunoaștere dozată pentru receptorul textului dramatic, iar în interiorul acestuia, pentru cei doi protagoniști în calitatea lor de confident, martor și conștiință-oglină unul față de celălalt. Nu întîmplător tabloul inițial reunește toate personajele implicate în situațiile anterioare — de natură să marcheze destinul individual al fiecăruia — pe un fundal de bilci unde Ion ochește cu pușca „mireasa de fier”, bea și dă răspunsuri pe dos (acuzînd o surzenie fiziologică sau ca reflex al nepuținței de comunicare) declanșînd în dramă mecanismul ambiguității raporturilor real-artificial, adevărat-fals, esențial-derizoriu. Personajele se vor mai regăsi în această formație numai în scena premergătoare ședinței din actul II, fixînd compozițional un paralelism și o coincidență semnificative. La acest nivel raporturile strînse între personaje rămîn ascunse de suprafața conveniențelor sociale, mișcată din cînd în cînd de franchetea brutală a „îngerilor”. Este totodată momentul constituirii cuplului care va funcționa mai departe ca teren exclusiv de raportare pentru celelalte personaje. Mișcarea scenică, distribuția

relațiilor în timp e ca un desen fără perspectivă; toți sînt aduși în prim-plan. Contează numai sistemul de raporturi vizînd esențializarea relațiilor umane. Spațiul dramatic schimbă de mai multe ori semnele colectivității cu ale intimității (exterior-interior) revenind de preferință în locuința Silviei. Sub diverse pretexte, personajele pătrund în acest gineceu pentru a contribui la reconstituirea biografiilor.

Confruntarea Silvia-Ion/Marcu dezvăluie versatilitatea celui din urmă, oportunismul cu care s-a substituit lui Ion în ierarhia meritelor profesionale înlesnind credibilitatea acuzației de huliganism și detenție. Reconstituind situația ultraghiului suferit — i se fură nu invenția, ci onoarea — Ion explică actele individuale prin echivalentele lor morale, culpabilizîndu-l pe Marcu pentru greșala de a-i fi răpit credința în oameni și stabilînd, la nivelul de ansamblu al piesei, una din opozițiile esențiale — aceea dintre intransigență și compromis, ca atitudini constitutive profilului uman, indiferent de circumstanțe. Marcu reprezintă, din această perspectivă, omul comportamentelor conjuncturale, omul cu două fețe, falsul predicator al cărui mărunt pragmatism împinge sub zodia derizoriului cînte, încredere, prietenie. Modul său de a se disculpa, afectînd o toleranță binevoitoare în fața insolențelor lui Ion, seamănă mult cu lașitatea.

Opoziția dintre cele două personaje implică disjuncția modurilor de a-și reprezenta existența unul — Ion — prin inflexibilitatea și consecvența cu sine în funcție de o idealitate morală superioară sancționată ca „minciuni”, „iluzii”, „bali-verne”; celălalt — Marcu — sub impulsul intereselor de circumstanță, respectiv al falselor valori. Adevăr, sinceritate, fals, eroare, în corelație cu aparență-realitate sînt dispuse scenic în situații simetrice: ședința de odinioară în care Ion este acuzat și Marcu acuzator, dezghizat de bune intenții și principialitate, face pandant cu ședința din actul II în care rolurile se schimbă, cu excepția faptului că Ion se comportă ca un apărător veritabil.

Confruntarea Ion-Silvia/Petru relevă responsabilitatea acestuia față de mutilarea afectivă a personajului feminin. Fotbalist și ghitarist, Petru este un escroc sentimental, profesînd o filozofie neascunsă a cinismului în dragoste, căreia îi cade victimă inițial și inexperimentata Silvia. De decepții sentimentale nu este scutit nici Ion, Ioana (corespondența onomastică e sugestivă), soția lui Marcu, dovedindu-se a fi, într-o confruntare ulterioară, fata excesiv de virtuoaasă care întreține relații cu nașul, dar acceptă să se mărite, de conveniență, cu prietenul

lui. Una din experiențele fundamentale ratate de protagoniștii cuplului este deci cea afectivă. Percepția deformată a iubirii, conflictul între ideal și real, adevăr și fals la acest etaj al structurii lor sufletești produce o mortificare, evidentă în atitudinea ulterior sarcastică și retractilă față de noi angajamente. Ion și Silvia își vor mărturisi sistematic că nu se iubesc, indiferent de comuniunea afectivă ce se stabilește între ei și poate deznodământul este responsabil și de această teamă de noi eșecuri.

Complementară experienței sentimentale este cea de ordin familial, ratată la rîndul ei sub raport afectiv prin defecțiunea fizică sau spirituală a tatălui. Relațiile scenice includ și acest tip de confruntări. Cuplul Silvia-Ion intră în opoziție pe de o parte cu Tatăl — desemnat generic pentru a adînci contrastul cu paternitatea vacantă, cu vitregia desăvîrșită a celui ce-și urăște fiul — și, pe de altă parte, cu Cristescu, presupusul tată natural al Silviei, rămas într-un anonim pe care revelațiile scenice nu-l înlătură decât parțial.

În raport cu trecutul, dialogul instituie un mod de funcționare a memoriei, paradoxal și contrastant. Dacă victimele devenite Justițiarî manifestă o excepțională acuitate a memoriei (în acest sens operează procedeul scenic al materializării amintirilor), acuzații — Marcu, Tatăl, Cristescu — sînt, în grade diferite, amnezici.

Dispoziția relațiilor scenice și a revelațiilor, ancheta în legătură cu furtul involuntar al sticlei de spirt, comis de Marcu — situație disproporționată în raport cu limitele verosimilului, creată însă pentru a-l culpabiliza efectiv și exemplar pe acesta — generează, pe baza disjunției fundamentale aparență-realitate, opoziții subsidiare, de natură să lărgească dezbaterea asupra esenței personajelor privitor la ceea ce sînt sau par a fi ele. Culpabilitatea autentică, aparenta justete a actelor, falsa culpabilitate/eroare (voluntară sau involuntară) nuantează jocul afirmării și negării, întrucît ceea ce unii asumă ca principiu moral este dezmințit de faptele relatate iar ceea ce alții recunosc ca greșeală de conduită se justifică prin revelația motivațiilor corespunzătoare. Dramaturgul complică abil asemenea alternative, relativizînd opoziția vinovăție/ănevinovăție

pînă la limita indisciabilului, fără să prejudicieze coerența și limpezimea discursului dramatic, obținînd, dîmpotrivă, efectul de complexitate și pregnanță specific creațiilor majore.

Contrapunțul partiturilor rememorative din prima parte a piesei, visul comun al protagoniștilor — levitația angelică — și deschiderea spre parabola iterativă din final figurază traiectul ascendent. În ordinea cunoașterii de sine și a afirmării unui ideal moral, traiect pe care Ion și Silvia îl parcurg. În ciuda adversităților destinului, aceste personaje rămîn nescindate, egale cu sine pe dimensiunea aspirației spre angajare plenară și autentică în existență. Una din replicile lui Ion este, în acest sens, reprezentativă: „Niciodată n-am încetat să fiu om.” Valoarea morală a individului nu se confundă cu poziția lui socială la un moment dat. („Tu confunzi locul tău, adică valoarea ta, cu postul tău de maitru...”) Parafrazînd o celebră maximă, eroiul notifică adevărul că omul nu este cum își închipuie el, ci așa cum îl reflectă conștiința celorlalți, omul se definește deci prin deciziile și actele sale. Iar în Acești îngeri triști, rolul de conștiință-ogîndă și-l asumă tocmai personajul în cea mai mare măsură prejudiciat de conduita altora, a acelor personaje sancționate într-un fel sau altul în final (Ioana își părăsește căminul, Petru își taie degetele, Marcu se sinucide).

Impresionanta dezbateră morală este susținută de un discurs dramatic care nu mizează pe valențele expresiei grave, solemne, ci obține asemenea efecte din exploatarea replicii în deriziune, a discrepanței patetic-ironic. Experiența „dramei de idei”, a teatrului epic brechtian, cît și formulele de extraordinară relevanță umană din teatrul absurdului, conjugate cu disponibilitatea marcată a conștiinței dramaturgului D. R. Popescu de a percepe existența în laturile ei acut contrastante — acolo unde tensiunile se exprimă deopotrivă prin tragic și ilar, esențial și derizoriu — apropie Acești îngeri triști de farsa tragică, de „teatrul existenței” și o diferențiază prin capacitatea personajelor de a evada din atmosfera sumbră prin speranță și perseverență încredere într-o opțiune morală.