

FIȘE PENTRU PORTRETUL OMULUI CONTEMPORAN

Eroul de teatru e un soi de cristal vrăjit : dacă-l privești în adâncimea fiecăreia dintre fațetele sale, vezi cum se încheagă imaginea lumii din care sosește, auzi parcă bătăile pulsului ei, îi simți suflul aspirațiilor și speranțelor. Electra e o chintesență a existenței austere, încordate la maximum spre un țel suprem ; ea aduce în artă fanatismul răzbunării, după cum Ifigenia întemeiază religia sacrificiului, într-un timp al sentimentelor extreme, absolute și inflexibile, față de care viața și moartea individului n-au valoare de argument. Lear conține în ființa lui pe tiran și pe victimă : e domnia desăvirșită a *puterii*, care-și poate îngădui orice abuz, dar a cărei pierdere echivalează cu o condamnare. Figaro e un acrobat pe sîrmă : el se joacă cu focul miniei stăpînilor. pentru că a devenit conștient de propria sa inteligență, care-l scoate din sfera servituții acceptate. E servitorul-excepție, printre milioanele de servitori care nu-și cunosc încă puterea minții. Cu această superioritate, el poate merge împotriva timpului său, așa cum în basme au o superioritate cei ce se pot face nevăzuți. Toți aceștia, aleși la întîmplare din vastul conclave al eroilor de teatru atît de diferiți, nu evoluează strict în planul scenei : ei sînt, într-un fel, și creatori de mitologie. Într-adevăr, există mitul eroului justițiar și cel al eroului sacrificat, mitul tiranului căzut și cel al inteligenței populare victorioase împotriva banului. Ei s-au singularizat pentru că astfel puteau exprima deplin idei ale epocii. Dimensiunile lor excepționale sînt rezultatul unei tradiții istorice : teatrul a fost conceput, de milenii, în vederea eroului aflat cu ceva deasupra publicului, care-și va putea recunoaște în el suferințe, speranțe și năzuințe, dar nu i se va putea identifica deplin.

Cum arată oare eroul contemporan în dramaturgia românească ? În ce fel izbuște el să reflecte chipul societății în care trăiește, să se facă ecoul ritmului inimii ei ?

Poate că cea mai sensibilă legătură între eroul teatrului ce se scrie azi, la noi, și lumea noastră este tocmai raportul nou în care el se așază față de public. În teatru, ca și în societate — e o consecință ! — s-a petrecut o revoluție ; eroul nu mai e căutat în zona idealului gîndit ca inaccesibil, ci plasat într-un raport de reciprocitate cu spectatorii. Există o comunicare perpetuă între preocupările și problemele omului real, din stal, și *reprezentantul* său de pe scenă, pe care și-l ia de model, sau îl contestă, sau



George Calboreanu (Petru Arjoca) în „Cetatea de foc” de Mihail Davidoglu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

i se identifică, într-un flux de viață din care contemplarea supusă, cuvenită mitului, s-a autoexclus. E o schimbare esențială, care democratizează teatrul în sensul cel mai profund: teatrul-oficiere devine astfel teatru-for, unde are cuvânt persoana cea mai modestă, cu condiția să aibă ceva de spus. Un exemplu care expune concis acest proces de *devenire a eroului din masa anonimă* este destinul Mariei, croina trilogiei revoluționare a lui Al. Voitin: ea vine literalmente de pe stradă, dintr-o mulțime de trecători neidentificabili, arestați la întâmplare, și nu are nici un fel de drept la atenția noastră; s-ar zice, o figurație, pentru a diversifica tipologia piesei. Și iată cum, pe parcursul trilogiei, ființa aceasta ștearsă prinde contur: în ea crește demnitatea, se cristalizează hotărîrea, omul-comun capătă dimensiunile eroului-luptător, apoi ale eroului-înfăptuitor. Această Maria este un concentrat de istorie: existența ei spune că, pentru ca să se poată găsi pe sine, să se poată afirma, omul are nevoie de un scop înalt. Și, totodată, că omul poartă în sine un potențial croic, problema fiind a i-l revela.

Descoperirea acestui nou raport între teatru și viață a dat căutărilor dramaturgilor noștri o altă direcție. Nu e vorba numai de faptul că eroii vin acum dintr-un mediu lipsit de tradiție pentru scenă — unde muncitorul și țărănul aveau, maximum, condiția elementului pitoresc. Dar, investiți de revoluție cu răspundere istorică, mun-

citorii și țărani înșiși devin alții, dobîndesc un alt orizont; faptele lor cîștigă în greutate. Odată cu aceasta, un vast teritoriu problematic înscris preocupărilor lor se deschide teatrului; substanța dramei omenești a eroului popular se cere căutată în adine, acolo unde magma atinge punctul maxim de incandescență. Nici o confuzie nu mai e posibilă între acești eroi și modeștii, năpăstuiții oameni simpli ai literaturii dramatice din trecut: chiar priviți cu cea mai deplină înțelegere și bunăvoință, ei se păstrau timid la marginea acțiunii, existînd într-un prezent static. Dimpotrivă, acum sosesc pe scenă personalități descătuse, conștiente de drepturile și de îndatoririle ce revin omului liber, și care au de înfăptuit primul lor act de maturitate socială. E clipa cînd „se aleg apele”, cînd fiecărui cetățean i se pune, direct și deschis, problema înregimentării, de o parte sau de alta, în lupta de clasă: pentru, sau împotriva intereselor clasei muncitoare. Așa s-au născut eroii chemați să răspundă, printr-o opțiune fundamentală, întrebărilor cruciale ridicate de uriașele prefaceri prin care trecea țara. Acțiunea lor iese din limitele existenței individuale respective și impulsionează existența colectivă; sînt deci, prin excelență, eroi dinamici. Aceștia sînt eroii lui Mihail Davidoglu, ai Luciei Demetrius: cei din *Minerii*, din *Cetatea de foc*, din *Cumpăna*. Dilema lor este dilema posibilă a fiecărui spectator, răspunsul se adresează fiecăruia, și ei se definesc prin acest răspuns. Uneori nici nu știm despre ei mai mult decît atît, dar intuiția scriitorilor e, pentru momentul dat, adevărată: o astfel de atitudine devine criteriu fundamental de apreciere, stă deasupra datelor personale, de caracter. Piesele acelor ani păstrează de aceea patosul și conciziunea lipsită de stil a unor documente scrise în toiul bătăliei. Mai tirziu, și Toma (*Febre de Horia Lovinescu*) are de efectuat, pe alt plan, o astfel de opțiune: plecarea lui în Deltă e o înregimentare, prin prisma unui nou ideal al profesiei. El nu face mesianism, ci muncă cu valoare socială.

* * *

Raportul dintre exponentul punctului de vedere nou și mediu evoluează în timp, sensibil și deosebit de revelator. Într-adevăr, el începe prin a fi unic, relativ izolat, se străduiește să convingă, caută argumente. *e un propagandist*: capacitatea sa de a se orienta printre evenimente l-a distins, împingîndu-l pe primul plan al acțiunii. E cazul



Constantin Brezeanu
(Bogdan Athanasescu)
și George Constantin
(Pavel Proca) în
„Steaua polară” de
Sergiu Fărășan —
Teatrul „C. I. Nottara”

Jules Cazaban (Profesorul) și Ilcana Predescu (Ada) în „Pasacaglia” de Titus Popovici — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”



lui Ciocilteu (*Îndrăzneala* de Gh. Vlad), care-și depășește atât de mult, prin pasiune cetățenească arzătoare, consătenii, aflați încă în faza unui individualism reținut, încât ei riscă să nu-l înțeleagă și-i pricinuiască o gravă nedreptate. Dar marea forță a adevărilor comuniste e în puterea lor de a mobiliza masele. Într-un proces firesc, ele trec în stăpânirea poporului, devin bun comun, îndemnând la acțiune până și pe cei mai desăvârșiți „anti-eroi”: Spiridon Biserică e un clasic și mereu util exemplu. Nu e vorba de a reintroduce în teatru un Chirică „autrement coiffé” — deși există o ipoteză insistentă a „omului mărunț actualizat”: corector, ba chiar (descendența e totuși ilustră!) arhivar. Problema nu e de a „mărunți” eroul, coborînd, odată cu asta, idealul la nivelul ochilor, ci de a revela orizonturile largi ale omului oarecare, ajuns să-și aproprieze responsabilități de anvergură. Un personaj izbutit în acest sens este Buzura (*Simple coincident* de Paul Everac). Modest inginer pe un șantier de construcții, el se simte tulburat de complexitatea conexiunilor profesional-politic-morale ce se ivesc pe parcela lui de existență și se zbate cu îndârjire să le facă față. Rebarbativ și taciturn, Buzura e totuși un erou în mod special veridic și expresiv.

* * *

Situația de „emisar” a eroului de teatru e numai aparent comodă; căci dacă nu i se cer titluri de noblete și nici nu se așteaptă de la el aventuri extraordinare, dreptul de a sta pe scenă nu i se acordă totuși prea ușor. O condiție se clarifică: noul filon de teatru are o existență mai tumultuoasă, nu se pliază formulei, trăiește prin permanentă înnoire. Acești până mai ieri anonimi nu se lasă asimilați tipologiei tradiționale, la

care sare de texte au aderat, cuminte, de-a rindul scolelor. Ingenua, cocheta, tatăl nobil și intrigantul n-au nici un fel de puncte de atingere cu ei ; iar încercarea de a întemeia o altfel de tipologie, de data aceasta sociologizantă, e o falsă canonizare. Circulă, un timp, prejudecata că adevărații eroi de teatru nu se pot naște într-o societate calmă, angrenată într-un urcuș sigur, în care nu se petrec evenimente zguduitoare. Ce dilemă mai poate agita conștiința „reprezentantului” ? Poate că a venit timpul ca el să se instaleze pe scenă ca la o catedră, de unde să servească lecții de viață și de morală, învăluite într-o fabulă mai mult sau mai puțin transparentă ? Pentru ca s-o facă în deplină autoritate, cred unii, el trebuie să se conformeze unui decalog. Concepți cu cele mai bune intenții din lume, asemenea eroi ne-au pierit însă din memorie, tocmai pentru că fuseseră creați artificial, „în eprubetă”, pe baza unei scheme ce-i voia desăvârșiți. Citeodată, scriitorul adăuga o tușă de culoare — „pata” unui cusur, menit să umanizeze : omul înaintat greșea în dragoste, căpătînd drept la compătimire. Dar viciul s-a arătat a nu fi de doza — poți fi comunist autentic, și dacă ești un om exemplar, și dacă ai cusururi —, ci de concepție. Existența lor hibridă era, de fapt, rezultatul translației eroului-mit în alt mediu spiritual, în care o astfel de situație își pierdea sensul — deci și vitalitatea — devenind, din statuie de marmoră, manechin de croitorie : formă perfectă pentru producția de serie.

Nu e o afirmație pripită : momentul „schemei” a fost depășit în dramaturgia noastră, chiar dacă mai apar, ici și colo, eroi schematici, chiar dacă incurabilul epigonism „face școală” pe marginea fiecărei izbutiri originale. Dar soluția impasului aparent stă în însăși nevoia de înnoire de care vorbeam : dramaturgia descoperă — explodînd, în anii '60, într-un moment de deosebit elan creator — că împrejurările unei existențe afirmative, constructive, sînt mai variate, mai neprevăzute decît ale catastrofei și declinului. Cînd întemeiezi, problema zilei e mereu și pentru fiecare alta, și treptele își au fiecare orizontul lor. E terenul pe care se poate afirma cel ce a știut să aleagă, dezvăluindu-și acum sclipitor bogăția de resurse morale și spirituale. Sigur, chipul eroului contemporan n-a fost încă dăltuit în piatră ; dar el se sedimentează în conștiința noastră. Acest erou aparține vicții obișnuite, diurne, se poate iarăși confunda cu spectatorul — căci din

Marcela Rusu (Magdalena) și Radu Beligan (Șeful-Gore) în „Șeful sectorului suflete” de Al. Mirodan — Teatrul de Comedie





Gr. Vasiliu Birlic (Spiridon Biserică) în „Mielul turbat“ de Aurel Baranga — Teatrul Național „I. L. Caragiale“

nou se găesc cot la cot, pe același prag al timpului. Ca și el, muncește, are succese cucerite cu greu și eșecuri care îl amărăsc, ca și el, dorește și se teme. Să nu confundăm însă: nu e un oarecare ins ce a sărit din stal pe scenă, instalându-se acolo cu drepturi depline; problema lui ar fi atunci banală, soluția — la fel de cunoscută ca și premisele, o simplă ilustrare în imagine a mediei statistice curente. Piesele gândite după o ecuație luată direct din viață, chiar când sînt scrise cu îndemîinare, suferă de un viciu fundamental: din punctul de vedere al spectatorului, se nasc gata ofilite. Ca și reportajul de ziar, sînt efemeride. Pe cînd eroul are un avans pe planul lucidității: el înțelege mai mult decît se arată evident, la prima vedere. Și anume, înțelege mișcarea în care viața lui se încadrează, înțelege *sensul* acestei mișcări. Acțiunea sa e dedusă din relația de necesitate pe care acest sens o impune și devansează, prin aceasta, momentul, încadrîndu-se în epocă într-un sens mai larg, de perspectivă. El pare, din pricina asta, cunoscut și neașteptat, ca un om apropiat, cu care am trăit paralel și care ni se arată, dintr-o dată, într-o lumină nouă. Un astfel de erou a fost, printre primii, Cerchez (*Ziaristii*): el are capacitatea de a traduce ușor și firesc gîndirea în acțiune, știind precis în ce fel faptele lui și ale colectivului pe care îl conduce pot servi realitatea în mișcare. Cerchez nu e nici o clipă pus în situația clasică a eroului de dramă care se zbugiumă „între dragoste și datorie”: conștiința lui nu cunoaște măcinarea sterilă a regretului și a remușcării, el e total și cu entuziasm de partea adevărului obiectiv. Poate că un astfel de erou ce poartă în el fericirea și are „norocul” de a fi *de partea istoriei* e simplist? Suferă frumusețea pură și bărbătească a chipului său de lipsa „complexelor”? Să-l punem alături de Tomovici, pe care propria-i lașitate — incapacitatea de a se desprinde, de a alege — îl sîcîie, otrăvindu-i zilele; acru și plictisit, el îl invidiază, de fapt, tot timpul, pe Cerchez, pentru că-și simte poziția morală inferioară, meschină.

Aceeași înțelegere a *sensului mișcării societății* alături doi eroi structural deosebiți ca Dobrian (*Ștafeta nevăzută* de Paul Everac) și Șaru (*Ninge la ecuator* de Dorel Dorian): primul e un conducător talentat și energic, în plin succes, cel de-al doilea pare să fie în pragul ratării, azvîrlit de pe bordul unei lumi ce se învîrtește prea



Irina Răchițeanu-Șirianu (Maria) și Costache Antoniu (Ion) în „Oamenii înving“ de Al. Voitiu — Teatrul Național „I. L. Caragiale“

repede pentru puterile lui. Dar Dobrian nu e mulțumit pînă cînd nu face dreptate în spiritul adevărului profund pe care tocmai înțelegerea sensului mișcării i l-a descoperit; iar Șaru, dacă ar fi dispus să închidă ochii în fața sentimentului de autonemulțumire, ar avea toate datele materiale pentru a-și construi o tradițională fericire mic-burgheză între cei patru pereți ai casei. În ordinea unei „planete moarte“, el ar fi un tip anapoda; dar aici, acum, rostul existenței sale nu poate fi apartamentul, ciștigul, televizorul. Ani de zile, el și-a găsit împlinirea în sentimentul participării la un vast proces de evoluție și incapacitatea de „a ține pasul“ îl exclude. Suferința aceasta poate părea superficială, „de vanitate“, dar, dincolo de stratul care o izolează cumva, ocrotind-o, ea e profundă, aparține sferei „marilor iubiri“. Șaru are nevoie de locul său fruntaș pentru a se simți aparținînd vieții în mers; într-o coloană în marș, cine se oprește rămîne de fapt în urmă, *singur*.

Singur sau între ceilalți — iată o altă determinare importantă a eroului contemporan, a cărei evoluție are o dinamică pasionantă. În piesele lui Dorel Dorian, de pildă, ea este întotdeauna explicită. Opoziția ireductibilă dintre inginerul Radu Andone și Jana Mincu, în *De n-ar fi iubirile*, împinsă pînă la ultimele consecințe — însingurarea egoistă, ambițioasă, oarbă, într-o societate clădită pe principiile răspunderii colective —, rupe legile echilibrului moral și duce la catastrofă. Horia Drăgan (*Oricît ar părea de ciudat*) trăiește un tip aparte de eroare tragică: el trage după sine un cod moral abolit și încearcă să se comporte în conformitate cu normele sale expirate. Așa, vrea să dovedească singur, împotriva tuturor, o bănuială pe care și-a crescut-o cu grijă, se guvernează după legile neîncrederii, izolării, închistării sufletești. Dar toate acestea i se întorc împotriva și el ajunge să stea, mărunț și vinovat, în fața unei lumi unite, puternice, invulnerabile. Iar Roșca, bănuitul, găsește puterea de a rezista tocmai integrîndu-se, rezemîndu-se pe încrederea colectivă.

* * *

Asimilînd adevăruri psihologice mai profunde, o nouă accepțiune a eroului exemplar e pe cale de „a face epocă“ în piesele mai recente. Departele de perfecțiunea hieratică a modelor absolute, citeodată chiar nițeluş nonconformist, el este întotdeauna, într-un fel sau altul, superior prin energie vitală. Acest erou are *talentul vieții*, se scoală dimineața cu plăcere, se delectează literalmente cu gustul existenței, găsește bucurie în efort, are disponibilitate pentru umor, fantezie, inventivitate. Reprezentant al unui mod de a trăi robust și sănătos, el răspîndește efluvii de simpatie și provoacă adeziunea spontană

Elvira Godeanu (Claudia), Matei Gheorghiu (Vlad), Toma Dimitriu (Manole Crudu) și Florin Piersic (Toma) în „Moartea unui artist” de Horia Lovinescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



a spectatorului, căruia tocmai sinceritatea lipsită de poză îi trezește încredere și dorința de a adera. N-are importanță dacă acest erou e liric și timid ca Gore (*Șeful sectorului suflete*), echilibrat și bonom ca Ceteraș (*Noaptea e un sfetnic bun* de Al. Mirodan) sau un poznaș îndrăcit ca Piticescu (*Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan): locul lui e în primele rînduri și îl urmăim cu plăcere în acțiunea de construire a viitorului pe care a întreprins-o. E de observat că puterea lui de convingere e în raport invers proporțional cu retorismul, cu grandilocvența. Nici un fel de fraze declarative, nici un fel de demagogie: Gore își disimulează chiar, jenat, faptele de eroism, Piticescu își presară observațiile cele mai necruțătoare printre bancuri și șotii. Ei își văd de treabă cu maximă modestie, considerînd de la sine înțeles că aici nu mai e nimic de adăugat. Cînd vorbim despre *Ștafeta nevăzută*, ne referim întotdeauna la Dobrian; dar alături de el — și, caracterologic vorbind, în umbra acestei firi clocotitoare — există un om deloc mai puțin interesant: Simion Sturzu, discret, subtil, plin de tact, cu un talent pedagogic rar. Intervențiile safe în cursul evenimentelor trec aproape neobservate, pentru că el aparține acelor conducători care au înțeles un mare adevăr: și anume, că e mai puțin important ca ei să strălucească în prim-plan, avînd întotdeauna dreptate, decît să-i obișnuiască pe tovarășii lor să găsească drumul just și să acționeze așa cum îi îndeamnă conștiința.

Pentru a scrie acest portret, Paul Everac a străbătut un proces complex; la începutul lui se afla Boțogan (*Costache și viața interioară*), plin de intenții bune și de soluții naive. Și el e abia o treaptă: înțelegîndu-și greșelile și pricinile lor atît de greu sesizabile, proclamînd principiul fundamental al *necesității de a gîndi*, descoperind cu efort fiecare soluție, Emil Vlăsceanu (*Simple coincidențe*) e un pas înainte pe drumul înțelegerii active.



Scenă din „Ștafeta nevăzută” de Paul Everac — Teatrul Maghiar de Stat din Cluj

...Dacă de la torta cu alune consumată pe ritm de „Somnoroase păsărele” la bătaia pentru apărarea dreptății unui tovarăș e o cale lungă, nu e totuși mai puțin adevărat că toți acești eroi încântători (chiar cei din *Ștafeta*) au un destin comun paradoxal și nițel trist: ei sînt ca niște Guliveri într-o lume pentru pitici, ca niște halterofili puși să ridice greutatea de vată. Împrejurările în care Piticescu drege Olguțele cu păr sînt desigur simbolic-glumețe și misiunea consolatoare a Șefului pe lângă Magdalena e prea generoasă și plină de poezie ca s-o privim cu disprețuitoare superioritate, totuși... Totuși, mișcările le sînt frinate de lipsa obiectului corespunzător potențialului cu care sînt investiți. La drept vorbind, dacă dramaturgia noastră s-ar găsi la nivelul eroilor ei, atunci ea s-ar manifesta ca una dintre cele mai viguroase literaturi afirmative: toți marii ei eroi au un crez clădit pe o gîndire umanistă, au forță revoluționară și capacitatea de a-și apăra realist convingerile. În esență, ei au o filozofie pe care ar putea s-o opună cu succes disperării și oboselii de viață, dacă prilejul unui dialog s-ar ivi la nivelul problemelor majore ale umanității. Dezechilibrul începe de acolo de unde acești eroi „apți pentru viață” sînt așezați în condiții de seră, de unde li se oferă sarcini dramatice pe care pot să le rezolve jucîndu-se, cu un ușor zimbet jenat și autoironic. Dificultățile reale se topesc ca fumul din calea lor; nici un dramaturg nu pare să fi fost tentat de ipoteza de a confrunța, de pildă, personalitatea excepțională cu eșecul. Este aici o intervenție a raporturilor cu realitatea, care nu acționează în favoarea puterii de convingere a operei: în societatea noastră în formare, oamenii nu o iau astfel înaintea vieții, „modelînd în plastilină” (cum ar deveni ei, atunci, atît de puternici?!).



Dana Comnea (Livia) și S. Mihăilescu-Brăila (Dimache Șaru) în „Ninge la ecuator“ de Dorel Dorian — Teatrul Muicitoresc C.F.R.

ci cioplesc în piatră dură; tocmai uriașele sarcini inedite pe care și le propun îi îmbogățesc și-i maturizează, revelînd și dezvoltînd caractere, talente.

* * *

Viața cotidiană respiră într-un ritm egal și ordonat, în care fiecare om își găsește loc pentru a trăi și a munci. Sigur că el se definește prin acțiunile lui, dar știm oare esențialul despre un ins pe care îl privim lucrînd, calm și bine dispus? Sau știm măcar mai mult și mai profund, dacă îl surprindem într-un moment de tensiune? Cîteodată, paginile scrise exclusiv „dinafară“ ne par îndepărtate ca un film mut. Simțim atunci nevoia de „a vedea nevăzutul“, de „a auzi seva urcînd în plante“, ca să putem înțelege într-adevăr miracolul rodului. Cum gîndește eroul contemporan, cum primește el realitățile existenței — preocuparea începe să se precizeze, indicînd un efort de sedimentare. *Moartea unui artist* este mai mult decît drama creatorului (ales ca exponentul cel mai sensibil și mai lucid) aflat singur acolo unde nimeni nu te mai poate ajuta: în fața morții și a spaimelor eterne ale omului. Problema piesei mi se pare a fi: cum ajungem la certitudinile care ne îngăduie să trăim liberi; și, în această perspectivă, existența lui Manole Crudu se leagă și se desparte de a celor doi fii, Vlad și Toma. Nu cred că Horia Lovinescu a adus în dramă aceste două ipostaze extreme (nu opoziția artist-om de știință, ci opoziția neliniște-siguranță) numai pentru a-i servi de oglindă morală lui Manole Crudu; mai degrabă e aici o supoziție cu privire la căile deosebite prin care

generații și spirite de formație deferită pot ajunge la certitudine. Manole Crudu acceptă lupta deschisă cu fantasmale, întreaga lui existență artistică e miza acestei lupte, dar eroul e un titan. Vlad, dimpotrivă, n-are resursele morale necesare, inteligența lui e înclinată spre negație, e dintre acei care se redresează prin alții, o plantă agățătoare care va prinde rădăcini sprijinindu-se pe trunchiul stejarului ce i-a fost tată. Toma a părut, la vremea apariției piesei, un personaj de plan secund, și poate că, într-adevăr, scriitorul n-a cercetat până la capăt consecințele atitudinii lui unilateral-energice. Căci Toma are un fel de certitudini luate de-a gata, în rezistența cărora la încercări nu prea poți crede, se simte în stare să răspundă întrebărilor înainte de a le fi ascultat măcar până la capăt. Este aceasta o problemă de generație? Și dacă nu, de ce se deschide atât de greu eroul tânăr al zilei de azi cercetării dramaturgilor? Dacă ne uităm mai atent, mișună în piesele noastre un număr copleșitor de băieți și fete vioași, din gura cărora frazele țînesc șuvoi: un Sorescu de altfel simpatic, dar cam gol de substanță, în *Ștafeta nevăzută*, o Ileană îngrozitor de deșteaptă și de vioaie, dar cam decorativă, în *Noaptea e un sftenic bun*, o Olguță răzgâiată în *Sonet pentru o păpușă*, mai mulți adolescenți lirici și speculativi în piesele lui Dorel Dorian (Reli, Ivescu, Vali). La urma urmei nu știm mare lucru despre ei: ce așteaptă de la viață, ce cred despre realitatea în care se cuprind, cum își propun să trăiască. Imaginea pe care o construiește despre acest tineret Coman Șova (*Iubesc pe-al 7-lea*) e vesel colorată și optimistă ca un afiș de excursie; punctul de sprijin al eșafodajului său de argumente pare însă subred: este oare o atitudine sau alta, în viață, o simplă chestiune de bunăvoință? Convingerile intime fundamentale ale eroului tânăr nu se clădesc oare pe gândire, pe confruntarea ei cu realitatea? Este acest tânăr atât de nepăsător la greutățile reale ale traiului încît îi e destul să le nege verbal, acoperindu-le cu o avalanșă de fraze poetice, pentru ca totul să i se pară admirabil? (Atenție: oare nu se anunță „lirizarea“ ca o primejdie pentru unii dramaturgi tineri? Nu riscă ea să sufocă, cu voaluri transparente, sinceritatea și gravitatea unor dileme?) Acționează el la cheremul oricărui impuls spontan, provocat de o emoție ce poate fi trecătoare? Și-atunci, nu este el deschis oricărui impuls destructiv? Perechea de tineri ale căror convingeri sînt confruntate în *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu afirmă o altă realitate. El și Ea nu sînt de fapt pe poziții ireductibil opuse; amîndoi greșesc și amîndoi au dreptate, e o chestiune de nuanță. Frumusețea și adevărul piesei vin de acolo de unde autoarea a înțeles două lucruri peste care se trece uneori cu ușurință: că tinerețea are convingerea fanatică a adevărului absolut pe care îl deține și că ea se păstrează secretă, misterioasă, ridicînd pudoarea sufltească la rang de lege. El și Ea se cred maturi, se simt ajunși la capătul oscilațiilor, nu concep să se poarte copilărește; de aceea, nu numai că nu ciripesc vrute și nevrute, dar nici măcar nu spun tot ce gîndesc, au o rezervă delicată indicînd resurse de sensibilitate profundă. Cînd greșesc sau se lovesc de ceva, cînd sînt obligați să renunțe, faptul îi costă energie și suferință; lucrurile nu se petrec ca în basme. De aceea, înțelegem și respectăm certitudinile la care ajung; credem în ele, pentru că le cunoaștem prețul.

* * *

Așa cum se desprinde din paginile cărții, eroul contemporan e totuși un contur ce dobîndește viață abia pe scenă. Raportul între text și actor, între text și spectacol se arată deosebit de complex și de sensibil, mai ales în cazul dramaturgiei actuale: într-adevăr, asistăm la un misterios transfer de energie, ce se înfăptuiește în dublu sens, spectacolul dezvăluind uneori idei și semnificații latente, schimbînd într-un mod revelator raporturi ce păreau date. Despre aceasta, cu alt prilej.

Ileana Popovici