

Dramaturgia românească contemporană

În evoluția artei și a literaturii, două decenii pot să însemne foarte mult sau foarte puțin. Curente, tendințe, stiluri se nasc, se maturizează și mor, uneori în câteva secole, alteori în câteva decenii sau doar în câțiva ani, pentru a reînvia apoi în alte epoci, în alte condiții, deschizând o acoladă peste timp, peste spațiu. Teatrul absurdului, în plină proliferare acum câțiva ani, își căuta strămoșii în farsele atelane sau în jocurile adolescentine ale lui Alfred Jarry. Büchner își trăiește a doua viață, după un veac și jumătate de la moarte, pe scenele lumii și ale României socialiste, dramaturgia sa trimițându-și mesajul umanist către spectatorii secolului 20. Curentul „tinerilor furioși” englezi a izbucnit ca o flacără și s-a consumat într-un singur deceniu, lăsând în urma sa o diră de cenușă, gustul pentru limbajul argotic și situațiile șocante. În dramaturgia mondială, ultimele două decenii au demonstrat posibilitatea coexistenței unei multitudini de orientări, de formule și modalități, de la teatrul absurdului la teatrul politic, de la teatrul de pivniță la teatrul de stradă, peisajul contrastant și pestril al teatrului fiind, de fapt, un reflex al contradicțiilor specifice epocii noastre.

Pentru dramaturgia românească, ultimele două decenii înseamnă parcurgerea unui drum bogat în semnificații, un drum de maturizare și consolidare. Se poate spune că evoluția dramaturgiei, fără a însoți în mod ilustrativ istoria societății noastre din această perioadă, exprimă în lucrările sale cele mai reprezentative evoluția conștiinței, a gândirii artistice, a spiritualității specifice societății noastre actuale. Tributul plătit

schematismului în primele lucrări dramatice, apărute în etapa de început a revoluției populare, era un tribut plătit tinereții, cerut de însăși epoca în care problema fundamentală a individului era opțiunea, adevărea sau nonaderarea la lupta maselor, participarea sau neparticiparea la mersul istoriei. Personajele acelor piese, aflate într-un conflict deschis, ascuțit, pe plan social și politic, erau în mod fatal împărțite în două tabere nenuanțat colorate în alb și negru, între ele oscilând și evoluind spre unul din cele două roluri, cei cenușii, șovăielnicii, cei ce parcurgeau drumul înțelegerii devenind albi, sau care dimpotrivă, pierdeau ca Matei din **Citadela sfărâmată**, respinși de istoria al cărei mers nu izbuteau sau nu voiau să-l înțeleagă.

Etapa actuală a societății noastre, în plin proces de perfecționare a relațiilor de tip socialist, generează un mod nou, mai complex și mai adânc, de abordare artistică a raporturilor dintre oameni, a raporturilor dintre individ și societate, dintre individ și mediu. Dramaturgia apărută în ultimii ani pătrunde cu perspicacitate și subtilitate în mecanismul complicat și delicat totodată al relațiilor umane, al vieții spirituale a omului de azi, cercetându-i și analizându-i gândurile și sentimentele, aspirațiile și nemulțumirile, detectând fisurile, semnalând anomaliiile, chemând verdictul colectivității, deschizând căi noi de dezvoltare conștiinței umane. Raportul între individ și mediul social apare în aceste piese ca un raport dialectic de interdependență și interferență, individul fiind nu un simplu produs al mediului ci o ființă complexă, activă, care are la rindul său puterea de a lupta și a în-

fluența mediului. Intransigența poziției etice este una din trăsăturile caracteristice ale dramaturgiei noastre actuale, ea traducându-se pe plan artistic în modalități variate, de la pledoaria pasionată a lui D. R. Popescu la sarcasmul antisentimental al lui Teodor Mazilu. O asemenea pledoarie pasionată pentru cinste, puritate și demnitate umană este piesa lui D. R. Popescu, **Acești îngeri triști**. Sintem departe de schematismul simplificator al primelor noastre piese în care simpla apartenență de clasă era uneori suficientă pentru a caracteriza un personaj din punct de vedere uman, psihologic etc. Personajele aparțin aceluiași mediu social, dar cit de divers structurate sînt ele, cit de ascuțit este conflictul care le desparte. Ion este un răzvrătit, un nemulțumit, un „tînăr furios” am putea spune, dar, spre deosebire de Jimmy Porter, revolta lui nu se consumă în gol, ca un reflex negativ, inconștient al unei ordini sociale strîmbe și neînțelese. Furia lui Ion are un obiectiv limpede, ea se îndreaptă împotriva acelor oameni care in-tunecă imaginea umanității superioare, către care Ion tinde cu toate fibrele ființei, oameni care împiedică realizarea visului lui de puritate și cinste. Ion nu este un revoltat împotriva societății, ci împotriva aceluia care încalcă normele de conviețuire socialistă. El acționează, uneori naiv și violent, tulburînd aparent ordinea socială, dar în numele și în sensul însuși al idealului social. Asistăm în piesă la un interesant joc al aparențelor și al esențelor, de o mare complexitate. Sensibil și pur, Ion arborează masca unui cinism agresiv pentru a-și ascunde vulnerabilitatea, în timp ce Marcu, omul împotriva căruia se descarcă exploziv toată rachiuna adunată de Ion, își poartă placid aparenta cumsecădenie, nelipsită de umbre și neliniști. Interesant e faptul că Marcu nu e deloc tipul clasicului ipocrit. E, dimpotrivă, un tip în care bunele intenții se amestecă cu gesturile meschine într-un amalgam care pe Ion îl derutează și îl irită, provocîndu-i reacții violente. Sinuciderea lui Marcu, gest suprem al lașității, dar și act de violență neașteptat la un asemenea personaj făcut din moliciuni și jumătăți de măsură, aduce furia lui Ion la paroxism, în această ultimă izbucnire intrînd și o doză nemărturisită de nemulțumire față de sine însuși, de neliniște și nedumerire. Ion e un personaj complex, unul dintre cele mai frumoase personaje ale dramaturgiei noastre actuale, prin care dramaturgul afirmă un ideal superior de viață, de gîndire, de simțire, și aceasta fără declarații patetice, sfîrșitoare, ci prin opoziția dramatică a acestui ideal, la meschinăria, lașitate, ticăloșie, ipocrizie, demagogie.

Pledoariei din **Acești îngeri triști** i se alătură rechizitoriul pe care D. R. Popescu îl

îndreaptă cu o violentă necruțătoare împotriva unor vicii morale devenite primejdii sociale, în **Pisica în noaptea Anului Nou**. Aici purtătorul de cuvînt al autorului nu mai este un personaj central. Tatăl, întors de la închisoare, e un personaj cu replici puține și care nu acuză direct. Nici Ion, doctorul, nu ocupă un loc central în piesă, deși citeva din replicile sale sînt hotărîtoare pentru definirea și clarificarea pozițiilor. Simpla apariție a lui Tudor declanșează aici procesul în care se dezvăluie vinovățiile, cea trecută și reală a lui Elizeu, cea virtuală, posibilă în viitor, a lui Aurel, printr-un procedeu asemănător celui folosit de Priestley în **Inspectorul de poliție**. Ceea ce se petrece în piesă după apariția lui Tudor e o ipoteză, un „ce-ar fi dacă”, o introspecție în lumea lăuntrică a personajelor pentru dezvăluirea resurturilor ascunse ale comportamentului, gîndirii și simțirii lor, ipoteză îmbrăcată de autor în haina justificativă a visului. Dar logica acțiunii dramatice, ca și forța de convingere a personajelor, fac ca actul de acuzare dresat de autor împotriva lașității, a egoismului și a carierismului fără scrupule să răsune real și eficient, în numele aceluiași ideal de umanitate superioară pentru care pleda atît de pasionat eroul **Îngeri triști**.



Realitatea ne demonstrează că în raportul dintre individ și societate, între om și om, se inter pune cu timpul o poighiță mai groasă sau mai subțire de convenții, de prejudecăți și poncife, care ajunge să împiedice uneori comunicarea directă, manifestarea directă și spontană a naturii umane. Dramaturgia noastră contemporană încearcă să spargă această crustă și să pătrundă pînă la esența autentică a omului, invitîndu-l să se cunoască, să-și redobîndească conștiința de sine în raport cu ceilalți, cu sensul însuși al existenței. În **Camera de alături** a lui Paul Everac asistăm tocmai la o asemenea reconsiderare a unei existențe înăbușită de convenții, falsificată și pînă la urma deformată de setea de acumulare și parvenire pe scara aparentelor valori. Că această re-

te de convenții nu e un dat fatal al societății noastre ne-o demonstrează prezența în piesă a lui Pavel Cristian, savantul care și-a păstrat autenticitatea frustră și franchețea nesofisticată, în ciuda tuturor dificultăților pe care le-a depășit urmîndu-și calea, consecvent cu sine însuși și cu țelul său. Pavel Cristian este el însuși în orice împrejurare. S-ar putea crede din penultima scenă, în care Bondoc își reconsideră existența re-trăind un moment de candoare din îndepărtata copilărie, că Everac pledează pentru un fel de naturism de tip roussseau-ist „omul se naște bun, societatea îl corupe” — Nu. Convențiile în care se încurcă Bondoc și în plasa cărora își tîrăște și familia — pînă în clipa cînd e părăsit și de fiică și de soție — sînt create de el însuși și de cei asemenea lui, aflați în aceeași goană acaparatoare de titluri, obiecte, bunuri de tot felul. Scena finală, în care Bondoc rămîne cu ochii ațîniți asupra sălii, e o invitație mută, dar grăitoare la autocunoaștere, o reeditare a socraticului îndemn, „cunoaște-te pe tine însuși”.

Motivul acumulării de bunuri ca sursă a diformării și înăbușirii personalității umane îl găsim și în scurta piesă **Inundația** lui Mazilu, tratat însă cu mijloacele hiperbolei și ale succesiunii de aforisme întoarse, generatoare de comic, care sînt specifice dramaturgului.

Forînd în adîncul conștiinței umane, pentru a desprinde esențele de aparențe, examinînd relațiile între oameni, pentru a desprinde adevărul de contrafacerea sa, cei mai mulți dintre dramaturgi manifestă o oroare evidentă de declarativism, de pozele patetice. E o reacție firească față de aceeași dramaturgie a începuturilor, în care sentința trebuia rostită clar și răspicat, în care idealul comunist trebuia să-și aibă neapărat întruparea fizică pe scenă în persoana unui activist de partid, înzestrat cu puteri miraculoase. Ne amintim cu toții de figurile acelea clorotice, care apăreau pe scenă în momentele cele mai dificile, pentru a aduce rezolvarea conflictului, a oricărei probleme, spunînd cîteva fraze de un patetism convențional, figuri al căror schematism era în mod frecvent semnalat de critică, dar care continuau să apară cu aceleași gesturi stereotipe, completate pe alocuri de unele trăsături voit și vădit „umanizante”.

În piesele cele mai recente, idealul comunist, idealul unei umanități superioare, este implicat în însăși structura lor dramatică, în desfășurarea și rezolvarea conflictului, în poziția autorilor față de personaje, ca în piesele citate ale lui D. R. Popescu de pildă.

În piesa lui Kanyadi Sandor **Casa festivităților** publicul este chemat să tragă singur concluzia asupra faptelor de pe scenă, în care comedia se amestecă cu tragedia, în

care partea de vină și de răspundere a fiecăruia se desprinde cu greu, într-un proces de decantare complex ca însăși viața. Că e vorba de responsabilitatea generației vîrstnice față de cea tînără, e limpede, desigur, după cum e limpede că tinerii, la rîndul lor, nu sînt scutiți de autor, de partea lor de răspundere. Este, la urma urmei, un proces intentat ușurinței și superficialității unui mod de a trăi iresponsabil, pe baza sacrificiilor altora (Naci, Ilona), dar în același timp și o dramă a unei vieți trăite unilateral, a unei vieți sacrificate fără bucurie, cu neglijaarea îndatoririlor față de tine și de familie (Tatăl). Este și în această piesă exprimată nevoia de adevăr, de autentic (Imre, scriitorul), vorbește de îmbătrînirea cuvintelor, de tocirea sensurilor unor cuvinte prea des folosite), fără a lipsi însă și elementele regeneratoare, tonice, ca Sandor și Tamas, tinerii care, fără multă sofistică, își văd sensul vieții într-o activitate practică, utilă. Kanyadi nu rostește nici o sentință și nici „morală fabulei”, dar concluzia se degajă în cele din urmă, fără echivoc.

E adevărat că uneori evitînd declarativismul și patetismul artificial autorii ocolesc pînă și rostirea limpede a unor noțiuni și cuvinte definitorii. Plutim uneori în vag, în abstracțiuni. Am văzut în festivalul nostru recent două piese care vorbesc despre lupta comuniștilor pentru eliberarea patriei, în nici una dintre ele nu este rostit cuvîntul comunist. În schimb se vorbește de un fel de ideal vag umanist, tulbure, în cuvinte ocolite. (**Epoleții invizibili** și **Patru oameni fără nume**.) Dar acestea sînt soluțiile cele mai facile și neconvingătoare ale unor autori care nu stăpinesc încă pe deplin uneltele artei lor.

În dramaturgia lui Teodor Mazilu, idealul etic superior este exprimat prin combaterea acerbă a contrariului său. Oroarea de sentimentalism, de ipocrizia sentimentelor, îl face pe Mazilu să-și privească personajele cu o luciditate necruțătoare, cu cruzime chiar, suspectîndu-le fiecare gest, fiecare cuvînt. Personajele lui Mazilu sînt de fapt personificări ale diverselor ipostaze ale abjecției și în această calitate ele nu ezită să se autoanalizeze și să-și definească, cu cinism, calitatea, care e ticăloșia devenită condiție de existență. Un fel de pudoare, de teamă de a nu se lăsa el însuși înșelat de aparențe, îl împiedică pe Mazilu să aducă pe scenă și altfel de personaje. De aceea, el creează o lume închisă, un mic univers, ca un mediu microbian, în care lichelele se adună printr-o atracție magnetică reciorocă, trăind ca sub un clopot de sticlă. În **Proștii sub clar de lună**, Emil se rătăcise parcă în mediul acela abject pe care-l părăsea fără consecințe. În **Acești nebuni fărnaci**, personajele trăiesc parcă într-un univers al lor fără nici o comunicare cu societatea care

le respinge, obligându-le să evadeze într-un „absolut” după propriul chip și asemănare.

Aurel Baranga, dimpotrivă, aduce în scenă, de fiecare dată, un erou care combată direct ticăloșia sub orice aparență s-ar ascunde. Fie că se cheamă Chitlaru (în **Opinia publică**) sau Mitică Blajinul sau Socioacă (în **Interesul general**), tipul inaugurat acum aproape 20 de ani cu Spiridon Biserică își continuă existența tonică și prolifică, afirmând direct forța unui ideal moral care-i înnobilează acțiunile.



Exprimată mai mult sau mai puțin direct, cu mai multă sau mai puțină măiestrie, în orice caz în modalități artistice foarte diferite, setea de puritate, de adevăr și de autenticitate nefalsificată se afirmă ca o dominantă ideatică a dramaturgiei noastre actuale, în același timp cu dezvoltarea nu numai a unor vicii morale, ci și a unor practici și norme false, formale, convenționale ale vieții sociale, generatoare de automatisme în gândire, în limbaj, în compartament.

De la notația directă a unor fenomene și aspecte ale realității, dramaturgia izbuțește din ce în ce mai bine să se ridice la meditația filozofică, la interpretarea profundă a sensurilor existenței, la punerea în dezbatere a problemelor privind destinul omenirii. Pe drumul spre drama filozofică, drama istorică și-a câștigat un loc important, ca o posibilitate de meditație asupra destinului poporului nostru, asupra raporturilor dintre conducător și mase, asupra responsabilității implicate în noțiunea de putere. Ca și alți dramaturgi contemporani, care reîluind subiecte istorice bine cunoscute, le-au dat o nouă interpretare, exprimând un punct de vedere cu privire la om și umanitate sau la sensul istoriei (**Becket** al lui Anouilh, **Romulus cel mare** al lui Dürrenmatt, **Un om pe orice vreme** de Robert Bolt, ca să nu cităm decât câteva exemple), dramaturgii noștri au reusit în discuțiile momente și figuri îndepărtate ale istoriei, găsind în ele semnificații, nu artificial actualizate, ci de o actualitate perenă. **Petru Rareș** de Horia Lovinescu, **Săptămîna patimilor** și **Viteazul** de Paul Anghel sînt astfel meditații cu privire la destinul poporului român, în care prezentul și trecutul se continuă și se explică reciproc. În piesa **Ospete** de Paskandi Geza, subiectul

ancorat în evul mediu e de fapt un mijloc pentru a exprima ideile ale timpului nostru, prin conflictul între gîndirea creatoare și dogmele care încorsetează spiritul, amenințînd însăși libertatea gînditorului.

Prelucrarea vechilor mituri este o altă modalitate de a exprima ideile contemporane de o largă semnificație umană de pe pozițiile umanismului generos. În **Arca bunei speranțe**, Ion D. Sirbu face o astfel de încercare, pentru a semnala primejdia de care e amenințată omenirea în drumul ei, dacă se va lăsa pradă conflictelor distrugătoare, iscate de setea de putere și de posesiune. Parabola dramatică cu certe calități literare, dar nu lipsită de prolixitate și oarecare incertitudine în soluție, piesa se înscrie pe un drum fertil, deschis, de altfel, de lucrări anterioare, atât românești cît și străine; lona a lui Marin Sorescu precede de fapt **Arca** lui I. D. Sirbu, fiindu-i superioară ca valoare poetică.

Cu **lona** am intrat în cîmpul dramaturgiei poetice de profundă meditație filozofică. Etape ale cunoașterii și tot atîtea etape ale destinului omului sau al omenirii în drumul spre fericire și libertate, aventurile lui lona din pîntec în pîntec de balenă, deschid orizonturi tulburătoare gîndirii și imaginației, dezvoltînd sensuri multiple. Eroul se întreabă și-și răspunde, vorbind cu sine însuși, așa cum omenirea de azi, odată cu zborurile spre lună cercetează adîncurile pămîntului, pentru a cunoaște și a se cunoaște pe sine mai bine, mai adînc, căutîndu-și originile, scrutîndu-și viitorul. Dar răspunsul dat de lona la întrebarea fundamentală a existenței, a drumului omului e derutant și echivoc.

În narațiunea dramatică a lui Horia Lovinescu **Și eu am fost în Arcadia**, mereu neliniștitoare problemă a vieții și a morții e tratată cu mijloace literare mature. Figura lui Hans Cojocar, savantul ascet bîntuit de marile întrebări ale existenței în pragul morții, e cu totul inedită în dramaturgia noastră, apropiindu-se ca problematică de alt personaj al lui Lovinescu, **Manole Crudu** din **Moartea unui artist**. Dar răspunsul la marea întrebare rămîne minor, încercînd o împăcare cu ideea morții prin sugerarea vagă a unei vieți trăite plenar și echilibrat, ceea ce înseamnă ceva, dar nu destul.

În dialogul omului cu sine și cu lumea, dialog care se poartă în limbajul artei teatrale de cînd există aceasta, dramaturgia noastră a dovedit că are un cuvînt de spus. Ea va învăța să-l spună din ce în ce mai limpede, mai convingător, pe măsură ce va izbuti să se ancoreze mai adînc în solul din care s-a născut și să afirme cu argumente artistice crezul înalt al societății noastre, încrederea în om și în capacitatea sa de a se transforma, transformînd lumea.