

■ VALENTIN
SILVESTRU

ATITUDINI CREATOARE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

Cercetarea de față reia considerații din cronici, articole, studii sau răspunsuri la anchete pe care le-am publicat, în ultimii ani, în „Scinteia”, „Era socialistă”, „Contemporanul”, „România literară”, „Tribuna”, „Familia”, „Ramuri” și în volumele de teatologie Prezența teatrului (Meridiane, 1968), Spectacole în cerneală (Meridiane, 1972), Caligrafii pe ecrină (Eminescu, 1974), pentru a se putea urmări nu atât istoria dramaturgiei într-un deceniu — ceea ce ar necesita alt instrumentar de investigație și alt spațiu —, cât o anumită mișcare a ideilor în literatura destinată scenei și în critica specializată; aceasta, suspectată, adeseori, de incapacitate față de fenomenul dramatic, de indiferență, ori de reținere...

Evident, însăși schițarea perspectivei de ansamblu și a unor direcții definitorii, întreprinsă aici, precum și o bună parte din pagini sint elaborate la pre-ora apariției, cercetarea revendicându-și integrala inserare în problematica actuală a domeniului.

Încercăm a schița o perspectivă asupra dramaturgiei românești moderne. Asupra dramaturgiei ca gen literar, întrucât, deși scrisă îndeobște cu destinație expresă, pentru reprezentare, piesa de teatru trăiește și dincolo de scenă, și în afara ei, rămânând în bibliotecă de sine stătătoare și revendicând, ca orice produs literar, un statut bibliografic propriu. E drept că autorul nu creează, în contemporaneitate, cu ochiul spre redacția editurii, ci spre secretariatul teatral; după cum se știe, nici Eschil și nici Lope de Vega, nici Alceasandri și nici Alexandru Kirițescu nu și-au conceput operele indiferenți la soarta lor scenică; dimpotrivă. Îndeobște, dramaturgia e tipărită după ce e jucată și numeroase, foarte numeroase piese s-au pierdut — iar pe unele le recuperăm azi cu mare dificultate — fiindcă n-au văzut lumina tiparului, chiar dacă au fost luxuriant luminate de făclii ori reflectoare. Totuși, dubla considerare a dramaturgiei, ca gen literar și ca gen teatral, e impusă de realități. Cum teatrologia a recunoscut aceste realități obiective, rămâne ca și știința literaturii să se adapteze la ele și să biruie prejudecata afirmată sau tăcută care îi împiedică investigația în acest domeniu.

Căci ce altceva decât o prejudecată a criticii ține la marginea istoriei literare, și chiar a exegezei curente, dramaturgia? Au apărut, relativ recent, câteva volume compacte de istorie literară contemporană semnate de valoroși critici tineri și adulți. Sint sumarizați însă doar poezii și prozatorii ultimelor două decenii, deși cine a citit cu luare-aminte presa culturală a întâlnit, de pildă, un întins studiu al lui Eugen Simion despre teatrul lui George Călinescu, un altul, al lui Mircea Iorgulescu, despre teatrul lui Dumitru Radu Popescu, considerații analitice valoroase ale lui Lucian Raicu cu privire la Ion Băieșu și Teodor Mazilu, ale lui Nicolae Manolescu despre Horia Lovinescu și

asa mai departe. S-au publicat, în diverse edituri, mai mult sau mai puțin selecționate panorame literare, adică panorama romanului, a nuvelei, a schiței; cea a dramaturgiei e, deocamdată, absentă.

E oare literatura dramatică mai prejos de celelalte domenii literare? Dacă e să examinăm, din anumite unghiuri, problematica, motivele, tipurile, am putea sesiza, de exemplu, că proza n-a dat încă o lucrare politică de anvergura piesei *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici. Că în producția poetică nu există încă un poem ontologic, cu un simbol românesc atât de amplu al momentelor fundamentale ale existenței, cum e drama *Matca* de Marin Sorescu. Că literatura satirică n-a atins, prin nici o altă creație, incisivitatea și originalitatea comediei lui Teodor Mazilu sau caratul civic al comediei lui Aurel Baranga. Că piesele justițiere ale lui Dumitru Radu Popescu n-au echivalent, ca forță etică, în literatura socială, decât în propriile sale romane, cu care dealtminteri se interferează continuu.

Evident, faptul că scena consumă și o mare cantitate de scrieri mediocre, ba chiar și maculatură sadea, poate inculca uneori senzația de dominare a sublitteraturii în acest teritoriu. Dar oare nu se face auzit, în câte un moment literar, un lamento general cu privire la inflația poeziei și la tumefacțiile verbale din universul poetic? Ca toate acestea, nimeni nu ostracizează poezia din republica literelor. E, de asemenea, adevărat că așa-zisa dramaturgie pentru amatori, care se tipărește în cantități îngrijorătoare, fiind, în genere, respinsă de către amatori, introduce și ea un element de confuzie. Nu există nici la noi, nici aiurea, romane sau nuvele pentru amatori, poeme sau balade scrise pentru amatori, nu există nici pictură, sculptură, balet sau operă pentru amatori. Nu s-a descoperit nici teatru pentru amatori, există un teatru de amatori. Ce înseamnă, deci, în fond, dramaturgie pentru amatori? Nu înseamnă nimic. Ce înseamnă, în fapt? În fapt, e vorba de reducții ale unor piese de întindere sau de lucrări scurte în care autori feluriti, unii realmente naivi, alții străduindu-se din răspuț să fie naivi, fac antiliteratură și antidramaturgie. Rămii de-a dreptul interzis cînd vezi pînă la ce nivel de comportament nescriitoricesc se pot coborî aici unii dramaturgi altminteri respectați, ba chiar onorați. Dar, iarăși, acest circuit editorial nu trece prin redacții, nici prin librării, nici prin odăile de lucru ale criticilor, prin urmare n-are cum impieta decât foarte lateral asupra conspectării dramaturgiei ca literatură, ca gen literar. Rămîne, deci, din orice punct de vedere am privi lucrurile, a fi învînsă o prejudecată.

O impresie actuală ar fi că dramaturgia propune, cu mai multă ferveare și acribie a construcției, universuri morale noi, interesată fiind a depista zonele conflictuale conturate de anumite contrarii ale idealului socialist. Sensibilă la evoluția mareață a satului către un standard de civilizație de tip urban, ea explorează, timid încă, dar explorează, interesante fenomene de conștiință generate de dispariția înecată dar inevitabilă a patriarhalismului. În ce privește recursul la istorie, la istoria problematizată cu cea mai vie conștiință a prezentului, în formule parabolice, e neîndoielnic că drama românească modernă are o contribuție inegalabilă, prin scrierile lui Horia Lovinescu, Alexandru Voitin, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu și ale altora, mai tineri, ca Mircea Bradu, la vivificarea poetică a tradițiilor, în consens cu imperativele politice ale contemporaneității și cu necesitățile educației etice, estetice, patriotice.

Una din orientările substanțiale către drama analitică are drept corolar extensia tipologilor spre zone mai puțin cercetate, studiindu-se nu numai raționalul, ci și ceea ce-l umbrește (fiind uneori insondabil), ca în anumite piese de Ion Băieșu, nu numai logicul, ci și paralogicul, ca în dramele alegorice ale lui Leonida Teodorescu, căutîndu-se linia atît de mișcătoare de intersecție dintre poetic și teluric, ca în comedii lirice ale lui Al. Mirodan, sau causalitățile politice, ca și irelevanțele aleatorii, în fuziunea dintre individ și societate, ca în unele piese ale lui Paul Everac.

Aceste date și destule altele învederează că fără dramaturgie tabloul literelor românești ar fi esențial lacunar. Literatura dramatică are și ea cursul ascendent, normal, al întregii noastre spiritualități moderne, a face istorie literară contemporană fără conspectarea dramaturgiei înseamnă a lăsa o mare pată albă pe harta acestei spiritualități.

Dealtminteri, orice observator nepărtinitor va constata că, în ultimul deceniu, dramaturgia a cunoscut dezvoltările de gîndire și creație proprii întregii literaturi naționale și s-a integrat cu personalitate eficientă în contextul culturii socialiste. Evident, eficiența, în cazul producției literare și artistice, nu e măsurabilă și operele nu pot fi puse în ecuații statistice. Dar cum toate aprecierile noastre și ale altora converg spre recunoașterea existenței unui om nou în România de azi, a unei noi conștiințe a muncii și a unei noi atitudini existențiale, e în afară de orice îndoială că, în formarea lor, literatura și arta — cărora li s-a propus și care au adoptat această finalitate, într-o înțelegere superioară a funcționalității lor în civilizația comu-

nislă — și-au avut partea lor de contribuție. Ea s-a făcut simțită încă din primul moment al revoluției noastre, dar evenimentele politice capitale ale ultimului deceniu, ideile teoretice cuprinse în documentele partidului, dezbaterile largă și deschisă a căilor și mijloacelor de atingere a scopurilor principale și practice expuse programatic, acțiunile de stimulare a creației au potențat-o și i-au extins considerabil sfera.

Unul din principiile de cea mai mare însemnătate și cu cel mai vast cîmp de acțiune a fost cel al diversității de stiluri, principiu generat de realitatea unui număr sensibil sporit de personalități artistice și de nevoia creșterii multilaterale, pluriforme a creației, pe măsura diversificării și multiplicării cerințelor sociale față de literatură și artă și a gusturilor. Expus cu deplină claritate și în chip combativ la Congresul al IX-lea, acest principiu a fost reafirmat răsplat de tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea ținută la Adunarea generală a scriitorilor din noiembrie 1968 : „*Militînd pentru o artă angajată, situată ferm pe pozițiile ideologiei marxist-leniniste, partidul nostru s-a pronunțat și se pronunță pentru o largă diversitate de stiluri și maniere artistice. Combătînd anumite viziuni înguste din trecut, unele păreri rigide cu privire la caracterul artei, partidul stimulează preocuparea scriitorilor, a tuturor artiștilor din țara noastră pentru perfecționarea măiestriei, pentru îmbogățirea mijloacelor de exprimare, pentru o continuă inovare creatoare. Pornim de la premisa că diversitatea de stiluri și forme artistice nu face decît să exprime mai pregnant conținutul, să-l facă mai accesibil omului pentru care este creată opera de artă*”. Acest unghi de largă deschidere a favorizat edoziunea realismului modern și în dramaturgie. Angajată, fără șovăire, sub raport ideologic și manifestînd o atitudine lucidă față de fenomenele din societate și din conștiință, dramaturgia a început a părăsi stadiul consemnativ, a ieșit decisă din factologie, a renunțat la schemele conflictuale calchiate îndeobște după modele străine și a intrat pe orbita unui realism substanțial al expresiei — ostil uniformizărilor, expurgat de fixații narativ-pitorești, ca și de simplism manicheist — rezultat al studierii omului în complexitatea relațiilor sale și al problematizării realității și istoriei.

Astfel s-au îmbogățit remarcabil și genurile dramaturgice, ca și speciile în interiorul fiecărui gen, s-a lărgit evantaiul de teme și s-a produs o amplă proliferare a modalităților. E perioada în care s-a consolidat drama istorică de orientare contemporană, prin *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Petru Rareș* de Horia Lovinescu, *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Zodia taurului* și *Capul de Mihnea* Gheorghiu, *Răceala* de Marin Sorocscu, în care a sporit gravitatea funciara și s-a înălțat, spre incisivitate categorică, exprimată uneori în grotesc, sau în caricatură, ori în pamflet, comedia satirică, prin *Aurel Baranga* (*Sfîntul Mitică Blajinu*, *Opinia publică*, *Interesul general*), *Teodor Mazilu* (*Acești nebuni fălarnici*, *Tandrețe și abjecție*), perioada în care a cunoscut o eliminare piesa politică — prin *Martin Bormann* de Marin Preda, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Un fluture pe lampă* de Paul Everac, *Sintem și rămînem* de Paul Cornel Chițic, *Viața unei femei* de Aurel Baranga. În acești ani a cunoscut cea mai puternică afirmare a ei drama socială, în piesele de înaltă tensiune civică ale lui Dumitru Radu Popescu (*Pisica în noaptea Anului Nou*, *O pasăre dintr-o altă zi*, *Pasărea Shakespeare*, *Balconul*). Ion Băieșu (*Iertarea*, *Vinovatul*, *Chițimia*), ca și în piesele de explorare a universului moral al oamenilor de azi, studiat ca un complex de interdependențe și responsabilități reciproce, semnate de Dorel Dorian, Al. Mirodan, Mircea Radu Iacoban, I. D. Sirbu, Virgil Soenescu și alții.

Desigur, cînd istoria literară și istoria teatrului vor face clivajele necesare și vor definitiva tabelele de valori, peisajul dramaturgie al ultimului deceniu se va organiza și axiologic. Dar orice considerație în sensul istorizării și ierarhizării va avea a ține seamă că a fost un deceniu literar dominat de tendințe novatoare, nu arbitrare și nu mimetice, ci corespunzînd, în chipul cel mai firesc, mutațiilor sociale și psihologice din societatea românească. Era, dealtfel, în firea lucrurilor ca noile generații de dramaturgi — care trăiseră revelațiile noilor stări și libertatea creației, de după Congresele al IX-lea și al X-lea ale partidului, care aveau la dispoziție atîta zestre literară anterioară (cu plusurile și minusurile ei) și care, mai ales, erau sensibilizați de apetențele intelectuale ale noilor generații de cititori și spectatori — să caute modalități noi, consonante cu contemporaneitatea noastră. Creatorii au fost îndemnați către cercetarea curajoasă a posibilităților de a îmbogăți viața spirituală a oamenilor.

A crescut gradul de generalitate și ambitusul filozofic al subiectelor dramaturgice, în care eticul, socialul, civicul, politicul se îmbină, condensîndu-se în metafore, alegorii și simboluri de aspirație universalistă. Generalizările, metaforizarea nu obnubilează simburile dens de realitate, și sistemul de raportări la istorie și la prezent e structurat fără echivoc. Drama baladescă a lui Dumitru Radu Popescu *Piticul din grădina de vară* are ca personaj central o eroină comunistă, cu o admirabilă fizionomie morală. Drama *Eva-*

niști în vremea rezistenței antifasciste. *Speranța nu moare* în zori de Romulus Guga e evocarea, de o poezie virilă, a anului eroic 1945, cînd masele, conduse de comuniști, au trecut la luarea puterii. *Drumul încrederii* de Paul Cornel Chitic e poemul luptei și al construcției, în imagini-simbol, într-o formulă de teatru agitatoric, *Socrate, Platon, Diogene* de Dumitru Solomon sînt parabole, parafraze ale biografiilor unor uriașe personalități antice, în lumina ideilor noastre de azi, privind cucerirea libertății intelectualului prin comprehensiunea și asumarea necesității istorice în acțiune socială directă. În valoroasa dramă *Matca* a lui Marin Sorescu, piesă ce ridică pe un înalt plan de dezbateră istoria existenței omului, piesă de elevată abstracție, motivul inspirator fundamental e un eveniment tragic și, în același timp, măreț al istoriei prezente — puterea poporului nostru de a birui, cu bărbăție, catastrofa naturală din 1970 (putere atît de patetic reafirmată în 1975). *A opta zi dis-de-dimineață* de Radu Dumitru e un poem al luptei împotriva asupririi, nedreptății, agresiunii; hiperbola îi transmite fără ambiguitate cititorului acest sens militant.

Tendința novatoare (care nu e doar a formei, ci, în primul rînd, a ideilor profesate) își găsește, în ultimul timp, exemplificări remarcabile pe direcții felurite. Noua piesă a Ecaterinei Oproiu, *Handicap*, urmărind destinul cuplului tînăr din *Nu sînt turnul Eiffel* după zece ani, cînd eroii, maturi, își intersectează destinele cu semeni foarte diverși, confruntîndu-și cu aceștia problemele lor morale, e scrisă ca o dramă-anchetă, în lungi interviuri, figurînd inserția documentarului, caracteristică azi și unei părți a prozei noastre, precum și altor literaturi. Drama nu se mai polarizează la un nucleu central, ci angajează destine individuale comune, paralele, căroro personajele El și Ea le rezumă și le condensează, în înseși ființele lor, modurile de a trăi și de a gîndi, înălțările, simplitatea, scăderile, iresponsabilitățile, aspirațiile spre puritate. În viguroasa dramă *Balconul*, Dumitru Radu Popescu, situînd curajos în dialog un vechi comunist și un tînăr comunist, fiul celui dintîi, propunînd astfel o dezbateră patetică asupra responsabilității etice globale a fiecărui membru de partid, nu numai față de sine însuși și de cei apropiați, ci față de toți oamenii cu care se află într-un cîmp de acțiune, comprimă timpul desfășurării și apoi reface drumul personajelor, întorcîndu-ne, cu abilitate, de la efecte spre cauze, ca să înțelegem mai profund mecanismul unei fărădelegi și să nu fim tentați a reduce simplist faptul, exclusiv, la aparența lui imediată. Se creează astfel un timp dramatic specific, cu durate care se dilată dincolo de limitele calendaristice, contribuind la generalizarea pozițiilor aflate în conflict și, în același timp, la conturarea mai netă a particularităților indivizilor ce reprezintă o poziție sau alta. Fiecare se află acolo, în încăperile destinate, cu toată biografia lui, derulată invers, pînă la rădăcinile istorice ale fiecărui caracter. În piesa istorică *Răceala*, Marin Sorescu realizează, cu o inteligență științietoare, interferențele dintre trecut și prezent, nu prin aluzii, ci direct, dînd — și prin efectele limbajului actual în care vorbesc eroii din veacul cîncisprezece, și prin stările lor de spirit, ce par foarte actuale, și prin relațiile statornicite — senzația, ciudată, că aceste întîmplări au loc azi, deși faptele, istoricește vorbind, sînt exacte. Aparența e, citeodată, de scenariu științifico-fantastic cu readucerea trecutului în prezent, cu selipiri ironice, desigur, dar și cu intenția gravă de a trasa constante ale sufletului românesc în curgerea furtunoasă a istoriei, pe dominantă unei nezdruccinate stabilități patriotice și morale.

Examenul tendințelor novatoare din dramaturgia ultimului deceniu arată că acestea sînt uneori clare și au fost validate în timp, iar altele sînt, continuă să fie umbrite de formule criptice sau de esoterism căutat, de destructurări ale compoziției și de epigonism steril. S-a instalat, la un moment dat, și un manierism al ambiguității voite, bizuit pe situații ridicole prin ilogism și pe jocuri de cuvinte fără nici un razech e ideatic. Atari incertitudini de creație sînt tot atît de păgubitoare, prin restrîngerea audienței și diminuarea capacității de înfrîurire, ca și platitudinile logoreice din produsele manufacturiere, unde eroi ai luptei de eliberare sau ai prezentului nostru constructiv sînt introduși forțat în povestioare împrumutate, ca dispozitiv epic, din raturile prăfuite ale altor literaturi și ale altor perioade de istorie literară. E cert că printre sarcinile criticii, la toate nivelurile ei, se cuvine a nu fi nicicînd uitată aceea de amendare a inautenticității, a lipsei de vibrație reală în fața realității. Intențiile, doar declarate, neîncorporate artistic, nu pot obține, în artă, decît certificate de bunăvoință, care, și ele, sînt întru totul caduce în istoria culturii. Valoarea e și indicele eficienței sociale a produsului artistic.

Cele mai personalizate opere dramaturgice au devenit bunuri literare de preț și au dat un impuls remarcabil artei teatrului. În acest deceniu s-a vădit, cu proeminență, sentimentul implicării dramaturgului în actualitatea politică a patriei, generînd și o conștiință critică evoluată. Au intrat, în cîmpul literaturii dramatice, prozatori, poeți, critici, gazetari — Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Constantin Chiriță, Romulus Vulpeșcu, Gellu Naum, Petru Vintilă, Mircea Zăciu, Corneliu Leu, Alexandru

Căprariu, Nicuță Tănase. Dramaturgia tineri nu mai sînt azi o minoritate neglijabilă, ei au devenit o pleiadă, cum spun eronicarii, și cine nu-i observă, deplorînd un pretins vid, are vederea scurtă. Printre ei se află Romulus Guga, Mircea Bradu, Mircea Radu Iacoban, Iosif Naghiu, Aurel Gheorghe Ardeleanu, Leonida Teodorescu, Mihai Georgescu, George Genoiu, Ștefan Oprea, Radu F. Alexandru, Corneliu Marcu, Ovidiu Genaru, Dan Rebreanu, Constantin Munteanu, Natalia Dănăilă, Tudor Negoită. Urmează a se vedea cîți au vocație veritabilă și care din lucrările lor vor fi confirmate, de cîtă continuitate vor da dovadă, cîtă putere de autodepășire e în fiecare și dacă ceea ce dau e de destulă putere artistică. Dar existența lor e fapt.

În același timp, își continuă activitatea neîntrerupt, scriind pentru scenă, tipărindu-și uneori piesele și în volume, Mircea Ștefănescu, Mihail Davidoglu, Ștefan Țita, Alecu Popovici, Ștefan Berciu, Gheorghe Vlad, Dan Tărchilă, I. D. Șerban, Sütő András, Alexandru Popescu, Theodor Mănescu, Alexandru Sever, Vasile Rebreanu, Andi Andrieș, Aurel Storin, Mehcs György și alții.

Au fost, firește, în acești ani — sînt și azi — nume care au dispărut ori dispar meteoric, titluri care s-au evaporat și se volatilizează rapid, caligrafii etern imaturi, notabili, uneori, doar prin perseverență; cum ar fi zis Ilasdeu, „amici de tenacitatea cleiului”. Deceniul însă e caracterizat de o efflorescență reală a literaturii dramatice românești, de apariția, în serie continuă, a noi personalități creatoare, de constituirea unui concept modern de dramaturgie română puțin impulsiona și redactarea unei istorii literare specializate.

În fața acestei dramaturgii se află și sarcini neîmplinite încă. I se cere, cu îndreptățire, o participare mai îndrăzneată și mai directă la viața țării și la dezbaterile marilor probleme ale națiunii; e și supusă unor exigențe multiple, poate mai severe și mai acute, în pluralitatea lor, decît în alte domenii literare, căci aici acționează atît revendicările cititorului, cît și ale spectatorului, ale editorului, dar și ale directorului teatral, ale criticului literar — cînd se apleacă și el pe fila dramaturgică — și ale celui teatral, care nu o dată e obligat, de spațiul restrîns al articolelor sale, să fie sumar, expeditiv și tranșant. Aflat neconținut în fața unui conclave de competențe mai numeros decît în cazul oricărui alt confrate de-al său, scriitorul dramatic întîmpină mai multe îndoieli și rezerve cînd pica sa iese din tipare, abordează chestiuni majore, conflicte dure, momente tragice, și e acceptat cu mult mai multă bunăvoință cînd restrînge aria problematică, edifică subiecte confortabile și oferă exclusiv încheieri fericite, păcătuiind, în fond, față de viață și față de dialectică. De aceea, poate, în literatura dramatică se înregistrează, de-a lungul deceniilor, și cel mai mare coeficient de perisabilitate a lucrărilor. Totuși, dramaturgia sînt și oameni cu o rezistență mai mare. Se poate privi cu încredere spre autori hărăziți a răspunde exigențelor cultural-artistice actuale, căci programele lor artistice personale sînt racordate la programul general al societății și credința publicului în teatru e azi mai mare și mai fermă ca oricînd.

Ceea ce s-a înfăptuit în acest domeniu, provocînd nemulțumiri unor nemulțumiți congenitali de departe, a pus în dificultate chiar și o editură pariziană serioasă, care, tipărind o enciclopedie universală a spectacolelor, a încredințat capitolul românesc unor persoane deplasate, acestea oprind pur și simplu cursul literaturii noastre dramatice la momentul ieșirii lor din context, declarînd că de aici încolo începe deșertul. Și alți observatori foarte mărginași ajung din cînd în cînd la concluzia că n-am mai avea zestre dramaturgică, scenele noastre beneficiînd doar de ceea ce ne-a dăruit secolul nouăsprezece, restul fiind încercări, comedioane și lucrări de comandă. A polemiza cu ignoranța deliberată e pierdere de vreme; cum dicționare universale, ca acela de istoria literaturii mondiale, editat în Germania, la Leipzig, în 1965, sau enciclopedia realmente serioase, cum e cea britanică, ori „Istoria teatrului european” a lui Heinz Kindermann, sau teze de doctorat prezentate la universitățile Lomonosov și Sorbona, oferă date cuprinzătoare despre materia în chestiune, nu putem decît a le semna celor de bună-credință ce ar dori realmente să se informeze. Curios, însă, cu totul curios e cînd sîntem somați de unii tovarăși de-ai noștri să ne declarăm în stare de impas în domeniul dramaturgiei. Stringîndu-și articole publicate și nepublicate, cuvîntări ținute și neținute într-un volum intitulat „Încotro merge teatrul românesc?”, remarcabilul nostru dramaturg Paul Everac elaborează un fel de bizară teorie a crizei cronice a literaturii dramatice românești pe toată întinderea, în toate genurile și cam pe toate personalitățile componente. Răspunsul la întrebarea din titlul cărții ar fi că teatrul nostru nu merge nicăieri, ba chiar stă pe loc, care va să zică dă înapoi. Horia Lovinescu de după *Citadela sfîrșimată* face doar piese comerciale, Aurel Baranga e un autor facil și gîdilicios, drumul lui Marin Sorescu e steril, generația post-everaciană nu există, dacă o iei la analiză bob cu bob, Mazilu nu face decît să „stigmatizeze”, scormonind în abjecții. „Am falsificat foarte mult în dramaturgie” zice, folosind, pe cont propriu, persoana întîi plural, semnatarul volumului, „idealitatea dramaturgiei e în scădere”, publicul „nu prea mai vine la drama românească”, o refuză, fi „simte schema”. „O

parte din dramaturgi au dispărut pur și simplu sau sînt pe punctul să dispară, fără ca la orizont să se arate un nou contingent important". „Drama civică nu există, drama filozofică nu există". Cît privește unele din direcțiile actuale, piesa istorică, de pildă, nu prea are șanse. „Cît va rezista genul istoric?" sîntem întrebați, cu deznădejde. „După părerea mea — mi se răspunde — are șanse mici și se va dizolva în curînd în valul crescînd al altor specii". Deoarece aceste „alte specii" sînt și ele pulverizate cu înverșunată arguție, rămîne să vedem dacă de la „ușurelul" Alecsandri și pînă la ultimul, cronologic, sosit în arenă, Mihai Georgescu, din care istoricul de ocazie declară franc „n-am înțeles nimic", ar mai rămîne ceva nedemolat. Da, dacă citim cu atenție, rămîn Camil Petrescu — nu integral, dar oricum — și Paul Everac, dacă nu prin tot ce a scris, măcar prin piesa *Patimi* sau *Subsolul*; în viziunea de cronicar al propriei lucrări, autorul o recomandă ca avînd „o temă de cea mai mare importanță: raportul civilizație-cultură", ca fiind „un efort eschistic de definire a omului contemporan, a omului de la noi... cu o forță particulară și cu un parfum specific, dat în special de minoritismul nostru atavic". Ea, piesa, încearcă deci „un sondaj abisal". Deși abisală, însă, ea, piesa, a eunoscut un eșec la Birlad, la București și, în cele din urmă, la Cluj, unde și-a pus-o în scenă autorul însuși. Cauza eșecului e descoperită, după o lungă anchetă, în malversațiunile tenebroase ale directorilor, incapacitatea actorilor de a face filozofie și, mai ales, neputința absolută a unor critici de a ajunge la fundul abisului. „Dacă piesa *Patimi* ar fi avut oarecare răsunet — citez cu exactitate — și ideile cuprinse în ea ar fi fost dezbătute mai pe larg, nu lăsată la sentințele unui cronicar de ocazie, ponderea dramaturgiei s-ar fi deplasat, preocupările teoretice s-ar fi înmulțit și ar fi putut fecunda alte puneri ale aceluiași gen de probleme". Din fericire, eșecul unei piese n-a avut nici o pondere, cum și era de așteptat, nu numai în dramaturgia română, dar nici în dramaturgia autorului în cauză, care, dincolo de megalomanii literare, clamate surizător sau „cassandra", cum însuși zice, a continuat să scrie piese de toate felurile, unele din ele realmente reușite și public acceptate. (Ce-i drept, din cînd în cînd, în trimiteri de subsol foarte parcimonioase, autorul invită cititorul să nu mai ia în considerație cîte unul din cazurile expuse în plinul paginii. Parecă ar fi, totuși, ceva...)

Orice considerare critică serioasă, și care se dorește a fi luată în serios, are a se referi în primul rînd la obiect, la dramaturgia existentă, la autorii existenți, la drumul, istoricește obiectiv, parcurs. Nu este, firește, lipsită de interes — pentru a decela statutul estetic al dramei românești actuale și a sprijini eforturile încă firave, din păcate, de constituire a unei teorii originale a dramei — condiția subiectivă, atunci cînd mărturia scriitorului e săvîrșită cu responsabilitate și, bineînțeles, acoperită de creația sa însăși. Iată o afirmație a lui Horia Lovinescu ... „dramaturgia a reprezentat pentru mine mijlocul cel mai simplu, mai direct, într-un sens, cel mai la «îndemină» de a stabili un dialog cu lumea și cu mine însumi". „Eu încerc — afirmă Marin Sorescu — o revitalizare a idealurilor și a sentimentelor prin infuzia de poezie în dramatic. În trilogia închinată unor personaje ale singurătății: *Iona*, *Paraciserul*, *Matca*, fiecare din eroii cărora am încercat să le dau viață este un luptător pentru una din dimensiunile mari ale omului. Iona explorează zona căutărilor pe orizontală. Paraciserul caută absolutul, iar Irina, femeia care naște, reprezintă matca originară". „Piese mele — declară Dumitru Radu Popescu — sînt optimiste fiindcă presupun o încredere în ceva, un drum deschis spre o lume a încrederii în om". Paul Anghel s-a explicat, arătînd că, în piesele istorice, l-a preocupat o dilemă a conștiinței moderne, a conștiinței colective sau individuale, o dilemă a omului confruntat tragic cu sine și cu timpul.

Sondajele autentice în psihologia omului actual au dus la construirea unor structuri spirituale inedite ale personajului dramatic. Tragedia filozofică *Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu, edificată pe un simbol de amplă generalitate, inspirat de mituri poetice românești, propunea un punct de vedere original, din perspectivă umanistă, în problematica acut contemporană a raporturilor personalității cu istoria. Chestiunea a interesat mai mulți dramaturgi europeni, printre care Dürrenmatt, Osborne, Ionescu, Hochhuth — ca un reflex al evenimentelor legate de cultul personalității, în contradicție cu cursul istoriei, care au zguduit, la un moment dat, conștiințele. Omul-constructor, imaginat de scriitorul român, inițiază un uriaș edificiu menit a aduce fericire poporului peste care stăpînește; dar construcția se năruie, căci genialul inginer n-a știut a calcula exact locul pietrei unghiulare care este *omenia*. Animat de spirit faustic, el va alerga neistovit prin lume pentru a afla cauzele eșecului tragic și a obține redemptiunea. O va găsi la capătul unui itinerar sinuos, de-a lungul căruia va mai provoca multe suferințe, dar și în cursul căruia va înțelege măreția jertfei personale pentru fericirea altora. Ideea lui Horia Lovinescu era, așadar, diferită de a dramaturgilor amintiți, el afirmînd — spre deosebire de viziunea sceptică a altora — posibilitatea refacerii legăturilor eroului cu lumea, rupte în anumite împrejurări istorice. Critica avea dreptate să aprecieze piesa ca remarcabilă prin amplitudine a dezbaterii și ținută artistică, observîndu-i totodată autorului o anume carență a relației dintre concret și abstract în configurarea planului simbolic. Lovinescu continua cu această tragedie o preocupare mai veche a sa, în sensul

construirii unei tragedii contemporane care să depisteze rașionale actuale ale coliziunii individualității cu imperativele istorice. Contribuția sa teoretică implicită e demnă de stimă.

Există posibilitatea unei tragedii contemporane, nici unul din genurile literare și nici una din categoriile estetice nu dispar în cultura socialistă, *idealul* în numele căruia e examinat cazul tragic e cel ce hotărăște asupra viabilității. Într-o carte recentă, a unui tânăr filozof român, Gabriel Liiceanu, „Tragicul, o fenomenologie a limitei și a depășirii“, se face următoarea precizare interesantă: „Anularea tragicului este tot altul de străină spiritului filozofiei marxiste pe cît convertirea lui în disperare. Sau, altfel spus, teoria tragicului nu este compatibilă cu spiritul filozofiei marxiste decît dacă tragicul este convertit în sublim, respectiv dacă iminența întîlnirii cu limita insurmontabilă și relativizarea permanentă a celei propuse și atinse sînt receptate în mod pozitiv“. Teatrul tragic românesc, de la Lucian Blaga la Horia Lovinescu, nu e contravenient cursului firesc, optimist al vieții. Drama *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Viteazul* de Paul Anghel, *Iertarea* de Ion Băieșu și altele au dovedit a nu furniza motive de depreziune sufletească ce ar putea duce la abdicări de la îndatoriri și demisii din contingent, ci s-au constituit ca mărturii lucide, în fond, stenice, asupra unor din termenii contradicțiilor universale prin care viața își sapă mereu drumul ei, și pe care contradicțiile oamenii le înving uneori și în efigie, prin ajutorul sublim al artei.

Cum stau, oare, lucrurile în tragediile ontologice ale lui Marin Sorescu? În *Matca*, de exemplu, imaginea principală e tulburătoare, metaforizînd dialectica ineluctabilă a continuității vieții, chiar și în circumstanțe catastrofale, metaforizînd, deopotrivă, legătura de sînge dintre generații: nou-născutul va pleca spre lume, din casa înecată, din minile crispate ale mamei, pe capacul sieriului în care doarme bunicul său. *Matca* eternă și imuabilă, în această curgere continuă a elementelor și existențelor, e mama, matricea generatoare esențială, nașterea veșnic triumfătoare. Asemenea piese despre istoria existenței văzută în momentele ei primordiale sînt mai scriu azi în lume; trăsăturile originalității scriitorului român sînt însă pregnante. Deși o lucrare cu teză filozofică, într-o expresie parabolică, deci vizînd o amplă generalitate, piesa lui Marin Sorescu nu e abstractă și nu-și situează peripețiile în afara timpului. Însăși răzvrătirea naturii e un eveniment concret, punctat, dealtfel, și de efortul unanım al colectivității de a birui calamitatea, efort notat în lucrare în termeni istoricește verificabili. Motivul tragic nu se află în faptul morții — deși pier aici multe fapte (bătrînul, fiica — Irina, logodnica Silvea, pe care iubitul ei, refugiat într-un arbore, o ține legată de el, apoi, probabil, chiar acest logodnic, numit Titu Pantă, și, tot probabil, bărbatul Irinei, plecat cu barca să salveze sinistrații) — ci în împrejurarea că dereglarea demențială a forțelor naturii stînjenește grav desfășurarea fenomenelor primordiale. De aici, ideea atît de originală a poetului nostru dramatic că omul luptă cu natura pentru a-și impune drepturile sale naturale, cu alte cuvinte, pentru a o reaeza în făgașurile ei firești, pentru a restabili ordinea normală a lucrurilor, pentru a o face rațională. Și aceasta nu numai în virtutea drepturilor inalienabile generale ale ființei, ci și pentru că omul, în tot ceea ce face și mai ales în atributele sale principal-creatoare, e o ființă responsabilă, investită cu o misiune față de colectivitate. Într-o atare conspectare a stărilor în fața fenomenelor primordiale, în care ivirea unui copil pe lume e un moment de ruptură a legăturilor și de dislocare din univers, dar și, simultan, de stabilire a unor legături noi și de integrare în univers, alegorizarea condiției dramatice a omului într-o proiecție cosmică se face pe un fond umanist puternic conturat, în care dominantă e speranța. Așa cum se simte în piesă fiorul veritabil al realului și vibrează sensul rațional, tot astfel e rezonantă speranța, dînd acestui poem dramatic gravitatea majestuoasă a unei simfonii. Prin elementele de originalitate filozofică, potențate de situarea evenimentelor dramatice în ambianța folclorică românească, ea însăși conținînd o interpretare originală a istoriei existenței, viziunea tragediei ontologice *Matca* implică și o posibilitate largă de cunoaștere — căci condensarea în alegorie nu e întreprinsă pentru a încetosa concretul istoric — atestînd, într-un fapt de artă, adevărul materialismului științific că între ontologie și gnoseologie e o unitate dialectică.

Aceeași tendință de problematizare a actualității și a istoriei contemporane, în piețele lui Dumitru Radu Popescu. *Pasărea Shakespeare* e o dramă etică, înfățișînd responsabilitățile grave ale generațiilor una față de alta, în ideea necesității de a se conserva puritatea idealului, pentru ca fiii noștri să crească și să se dezvolte ca personalități în temeiul celor mai sacre valori morale: adevăr, cinste, respect pentru muncă, stimă pentru semen, răspundere față de societate. În dezbaterea acestei problematice generale se folosesc argumente concrete ale istoriei noastre, se fac referiri la etapele parcurse, la erori ca și la victorii, sugerîndu-se realitatea frămîntată, dinamică a epocii românești contemporane — evident, din unghiul deschis de subiectul particular al piesei. Ea exprimă, în esență, încrederea față de tinerii care, la rîndul lor, au crezut în ceea ce au avut mai bun și au săvîrșit mai durabil părinții lor, sancționînd anomalile morale ca fenomene sociale nocive. Cu *Balconul*, plasat în aceeași arie problematică, la 40 de ani de viață

și la a 20-a piesă a sa, Dumitru Radu Popescu se așază în fruntea creatorilor de dramă socială, dramă a cazului de conștiință.

Orientarea socială e categorică, scriitorul nu-și îngăduie bagatelizări, el consideră că „Un adevărat scriitor este, trebuie să fie un vizionar, investigând sensurile majore ale contemporaneității“. În dialogul omului cu propria sa conștiință, pe care-l întreprinde, se rostesc întrebări grave cu privire la adevăr și la răspunderea insului față de colectivitate. Interogația e, de obicei, tragică, sau rece-sarcastică, vizînd fărădelegile nitate, amneziile voite, transigențele suspecte, spiritul mie-burghez concesiv, compromisiunile de toate naturile. Cine pune aceste întrebări? De obicei, un tinăr. Nu în numele său personal, ci al idealului contrariat de o anomalie. Și nu e niciodată o întrebare minoră. „Teatrul — afirmă scriitorul — e o întrebare asupra lumii. Visez un teatru unde lumea să meargă ca la un oracol, căutînd și găsiînd răspuns întrebărilor mari și mici“. Eroul e un tinăr furios, neconformist, denunțînd pătimișe inautenticitatea, el fiind pur sub raport moral, dar nu cu candori infantile și mate, ci dobîndite prin experiențe aspre ce l-au purificat. El nu cunoaște felișuri și are un respect nemăsurat pentru adevăr. Combustia fiecărei piese e alimentată de un sentiment justițiar inflexibil, iar acesta se nutrește din idealul socialist. Conflictul pornește de la dispariția mai mult sau mai puțin explicabilă a unui om. Cineva caută numaidecît să afle ce s-a întîmplat anume, cum s-a întîmplat și mai ales cine răspunde. Cazul uman individual devine, cu violență, eveniment, iar evenimentul e proiectat pe ecranul istoriei contemporane. De aici și comprimarea duratei, și indeterminarea spațială, care, însă, nu afectează concretețea peripețiilor.

S-a adus, uneori, acestei dramaturgii acuza de non-acțiune. S-ar putea răspunde cu o replică a lui Sartre: „Acțiunea dramatică e acțiunea personajelor“. Și în piesele lui D. R. Popescu toate personajele acționează, chiar atunci cînd refuză obstinat să acționeze. Și-apoi, teatrul nu e numai narație, ci și stare, un joc al quintesențelor. Am numit această modalitate „un teatru al stărilor de spirit“, fiindcă reface climatul care a generat fapta și depistează punctele de stază în dinamica spiritualității noastre contemporane. Epica, relativ restrînsă, are, ce-i drept, un caracter uneori mai dificil, o natură particulară, cu retrospectii continue și contorsiuni ale ideii, dar, cum subliniază criticul Mircea Iorgulescu: „În ciuda lipsei de evenimente, intensitatea este extraordinară“. E o dramaturgie clară sub raport ideologic, fără declarativism, de un umanism autentic. „Pasărea“, mit ce revine obsesiv în sistemul conotațiilor și al semnificațiilor din piesele lui Dumitru Radu Popescu, este emisarul zilei de mîine către oamenii de azi, acel gînd al nostru care zboară deasupra noastră și înaintea noastră.

In drama modernă de inspirație istorică, problematizarea istoriei are un accent contemporan indubitabil, ea părăsind rezolut maniera romantică pentru un realism analitic concentrat asupra esențelor psihologice și aspectului politic. Pompiliu Constantinescu observase, înainte de război, că după Davila și Eftimiu s-a ivit în dramaturgia noastră dedicată trecutului o nouă modalitate, reprezentată de Mihail Sorbul, constînd în individualizarea tragicului istoric. Această modalitate a fost original continuată de scriitorii contemporani, una din producțiile caracteristice fiind aceea a lui Paul Anghel. El a fost și este de multă vreme gazetar, și principala sa sursă documentară e chiar gazetăria politică, pe care o practică plin de fervoare, cu strălucit condei de scriitor. În fuziunea dintre literatură și jurnalistică i-au scinteiat posibilitățile unei drame istorice cu caracter dual, căreia cronica să-i furnizeze personaje și situații asupra cărora documentarea a fost îndelungată și minuțioasă, pretențioasă chiar (după cum arată și multe note și precizări de subsol ale autorului), iar contemporaneitatea să-i ofere analogiile semnificative în ipostazierile lor etice, politice și chiar sentimentale, dar mai cu seamă în cele privind destinul actual al națiunii. La prima vedere, pe dramaturg pare a-l pasiona nu fluxul istoric, nu narația „despre“, ci elipa de excepție, jalonul excepțional al seriei întîmplărilor, faptul extraordinar care reverberază pînă departe, pînă la noi și dincolo de noi, un înțeles patriotic și moral-civic.

Cum a izbutit deci Ștefan să se împotrivească urgiei otomane, care au fost puterile sale veritabile, ce credință anume l-a făcut să intre „în contradicție cu curtea, cu sine și adesea cu țara“ și a întrecut asprimea sa nemăsurată? De unde a izvorit gîndul uluitor al lui Mihai, viziunea sa de universalitate, forța de a se înfringe de fiecare dată pe sine, pentru a-și putea continua ideea, și care a fost cauza secretă a eșecului în veac?

Prin această strădanie a unei conștiințe raionale, trăind febril actualitatea și reinspectînd lucid, analitic, istoria prin gîndire dialectică de orientare marxistă, nu abstractă, ci precis raportată, Paul Anghel continuă tradiția teatrală românească amintită, de patriotism luminat și civism substanțial, înscrîndu-se totodată, proeminent, în literatura actuală de evocare sau de simplu pretext istoric, alăturîndu-se deopotrivă și acelei tendințe europene moderne pe care o ilustrează Brecht cu *Coriolan*, Camus cu *Caligula*,

Dürrenmatt cu *Romulus cel Mare*, Osborne cu *Luther*, toți investigând istoria nu atât pentru demitizări, demistificări ori dezeroizări — cum prea des și prea aproximativ s-a spus — ci pentru a despuia faptele și oamenii de reprezentările false, perimate, care îndepărtau de noi istoria, și pentru a ne face, totmai, s-o trăim mai adânc, mai adevărat, în relația ei inextricabilă cu prezentul.

Modernitatea privește nu numai intenția de desacralizare (care, la un examen mai amănunțit, se dovedește a însoți totdeauna conspectul dramaturgilor noi asupra epocilor revoluate și modelelor lor literare, în acest sens eroii antici ai lui Shakespeare fiind demitizați în raport cu cei ai epopeilor homerice, sau Ioana d'Arc a lui Shaw față de cea a lui Schiller, ori Ion Vodă al lui Sorbu față de cel al lui Hlasdeu), ci o expresie schimbată a tragicului, cu justificări mult mai ramificate; de asemeni, o structură polilonică a compoziției, căutând a dezvălui interdependențele eroului cu lumea și cu psihismele vremii; și, mai cu seamă, un altui alegorie al faptelor de odinioară pe stări de spirit contemporane. În acest fel, oricare piesă istorică realmente modernă, fie că e scrisă de Camus sau de Brecht, de Miller ori de Diego Fabbri, de John Arden sau de Horia Lovinescu, e o încercare de a explica lumea de azi prin argumente istorice. Nu altfel procedează Paul Anghel prin a sa „ipoteză de veac eroic moldav”, reluând, prin Delavrancea, cronica lui Ureche despre domnia lui Ștefan cel Mare, pentru a defini, în cadrul unor împrejurări de excepție, constante de spirit și de destin românesc, iar recent, elaborând o altă „ipoteză”, despre Burebista (*Regele desculților*), punând un jalon artistic al explorării rădăcinilor străvechi. Noul teatru istoric, deci și al lui Paul Anghel, *remitează*, conform unui proces mai vast de „fabricare”, de către lumea contemporană, cu toată criza de conștiință pe care o parcurge, a unor noi mituri, de un tip deosebit, unități complexe de gândire colectivă, rațională și fabuloasă în același timp, grefată pe evenimentele contemporane, ele însele având acest aspect binar pentru contemporani.

Trecînd în istoria imediată, aceea pe care obișnuim a o numi modernă și care e galvanizată de lupta de clasă condusă de forțele progresiste în frunte cu comuniștii, intrăm direct în teritoriul dramei politice (aici am avut o tradiție mai puțin bogată, ba chiar cu unele exemple negative). Scrieri mai modeste ale unor scriitori socialiști de la sfîrșitul secolului trecut, *Jocul ieelor* de Camil Petrescu, căreia îi acordăm atât de puțină atenție, *Schimbarea la față* de George Mihail Zamfirescu, manuscris de curînd descoperit, *Răspîntia cea mare* de Victor Ion Popa, o piesă de N. D. Cocca și alte cîteva intră în această categorie. Dar în ultimul sfert de veac s-a scris multă literatură dramatică inspirată de activitatea politică, de lupta națională și socială a comuniștilor în perioada clandestinității partidului și, apoi, în conducerea insurecției armate și de primii ani ai revoluției populare. Au rămas cîteva lucrări bune, de evocare, semnate de Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Dorel Dorian, Al. Mirodan, Dan Tărchilă, Al. Voitin și de alții. Ele s-au înscris în registrul dramei eroice, de contingență actuală, angajînd mai ales tema rezistenței la teroare și izbînda în lupta armată pentru eliberarea țării, iar apoi efortul uriaș de clădire a noii așezări și de formare a noii conștiințe sociale. Generațiile ulterioare de dramaturgi au fost sensibilizate mai cu seamă de momente cardinale din istoria contemporană a partidului. După ce a abordat, în drama psihologică *Passacaglia*, un conflict caracteristic revoluției noastre, Titus Popovici a abordat cu cutezanță și vigoare drama politică, prin *Puterea și Adevărul*. O numim astfel pentru că își extrage materia direct din politică și pentru că eroii ce structurează subiectul sînt în principal oameni politici, conducători ai unei organizații comuniste regionale, ai unor instituții reprezentative pentru funcțiile statului socialist, ai unor organizații obștești, factori de concepție și de decizie. Examinîndu-și direct și în largi retrospectivii propria viață și relațiile dintre ei, Stoian, Duma, Petre Petrescu, Olariu, Manea, Marta o fac nu ca particulari care depășă amintiri, ci tot ca oameni politici revoluționari; ei evocă, mîndri, reușita în vremurile crîncene și admirabile ale începuturilor, prietenia bărbătească ce constituia o forță activă în revoluție; apoi, cu adîncă seriozitate, urmările grave ale unei perioade de vremelnică deteriorare a legalității socialiste și voluntarism, precum și ieșirea hotărîtă din acel impas; evocă toate acestea pentru a duce pînă la capăt, pe cont propriu, procesul de clarificare comunistă inițiat de către partid la Congresul al IX-lea. Își pun întrebări patriotice și caută frămîntați răspunsuri ca să înțeleagă exact sursa erorilor și temeiul înfăptuirilor. Prietenia, o vreme destrămată, se reface acum între cugete îngreunate de amintiri și răspunderi, dar limpezi. Unele fapte sînt ireparabile, dar dezvăluirea fără ocolișuri a fost necesară pentru ca acele fapte să fie și irepetabile. Oamenii angrenați în piesă își asumă astfel, indirect, cea mai fermă responsabilitate față de viitor.

La acest capitol avem a înregistra, firește, și lucrări care preiau doar faptele, nu și clăcoul lor, nu și sensul adînc. Nici odinioară n-au lipsit producțiile mimetice, mani-

festări ale unor bunăvoinți anoste sau chiar ale imposturii — de mult uitate — nici azi dramaturgia nu e scutită de povara unor lucrări confectionate, cu eroi mineralizați minuiți mecanic pe traiectorii autofixate. După ce a scris o dramă cu oarecare merite, *Absența*, Iosif Naghiu a continuat cu acte incerte și discursive, de tipul *Intr-o singură seară*, sau cu prea puțin convingătoare *Validă de fluturi*. Alții s-au încercat aici fără chemare și fără disponibilități creatoare suficiente.

Noțiunea de teatru politic are și ea nevoie a fi dezbătută și clarificată, cu atât mai mult cu cât, intrată în publicistică brusc, ca un termen nou, ea favorizează, indirect, și tendința de a i se îngropa sensul real. Util ar fi, desigur, s-o considerăm în accepția ei modernă și să n-o scămoșăm în propoziții funambulești de tipul „politică, la urma urmei, făcea și Aristofan...” rostite, îndeobște, de oameni care nu știu despre scriitor decât că a existat un om cu acest nume și căroră tot ceea ce e nou li se pare străvechi; sau „Politică, în felul ei, e și comedia bulevardieră, dacă stai bine să te gîndești”, dificultatea fiind că nu poți ști niciodată pe ce parte a corpului stau așezați cei ce gîndesc și rostesc o atare frază. E cert că teatrul politic contemporan e acel teatru care s-a constituit ca o luare de poziție și un act de conștiință față de ascensiunea curentelor de extremă dreaptă în Europa, față de forțele și ideile ce au dezlănțuit al doilea război mondial, față de situația politică revoluționară din anii postbelici. Ulterior, o dată cu infuzia excepțională a politicii în existența cotidiană, și în condițiile atât de schimbătoare din țări și continente întregi, generînd convulsii sociale și stări conflictuale, anomalii în exercitarea puterii de către persoane sau formațiuni guvernamentale, s-a creat un teatru politic de imediată actualitate, fie în formule alegorice, fie în cele ale realismului tradițional (cu speciile cunoscute: dramă istorică, pamflet scenic, baladă tragică etc.), fie în manieră direct documentară, uneori chiar cu repudierea ficțiunii.

Judecînd deci după realitatea efectivă și după ceea ce s-a creat la noi în materie, am putea conchide că acest concept privește piesele ce cuprind evenimente ale vieții politice reale — fie în realitatea lor atestabilă documentar, fie într-o transfigurare ce conservă spiritul lor — reproducînd întocmai fapte și idei actuale sau parafrazănd în sens actual fapte și idei revoluate. Raporturile dintre grupuri sociale, clase și partide, problema puterii, doctrinele politice, revoluția și atitudinea față de ea, tendința cea mai mareată a contemporaneității, aceea a eliberării popoarelor și oamenilor de sub toate servituțile și a afirmării puternice a națiunilor — iată cîteva nuanțe din spectrul cromatic al teatrului politic modern. E de remarcă că, spre deosebire de alte categorii ale teatrului, aceasta nu e niciodată neutră, fiind îndeobște și hotărît de orientare radicală.

În momentul de față, categoria manifestă și la noi o extensie spre documentar, care e, dealtfel, a întregii literaturi. Eroului anonim i se alătură eroul eponim. Istoria prinde a fi mai îndeaproape cunoscută, avem o perspectivă mai concretă asupra evenimentelor, am început a cunoaște mai amănunțit biografii și fapte, personalități forjate în lupta pentru dreptate socială și libertate națională. Documentele de partid, Programul Partidului Comunist Român evocă figuri de prim-plan și trimite spre studierea unor eroi reali care au contribuit la istoria politică a țării noastre. O piesă merituosă a lui Paul Cornel Chitic, *Sîntem și rămînem* (publicată fragmentar), evocă, în culori tari, cu originalitate și bogată informație, începuturile socialismului românesc și chipurile nimbate de istorie ale unor conducători reprezentativi ai mișcării muncitorești de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, proiectînd în context european lupta maselor muncitoare din țara noastră. E teatru documentar modern, continuînd preocupările creatoare ale lui Camil Petrescu din *Danton*, *Bălcescu*, *Caragiale în vremea lui*, propunînd scenei materialul autentic într-o organizare personală. Cum această orientare atrage și alți dramaturgi (Al. Voitin, în *Adio majestate!*, o piesă mai puțin elaborată, dar și ea meritorie ca încercare de reconstituire a personalității luptătorului cu pana N. D. Cocea), precum și o serie de scriitori mai tineri, care își dedică acum piesele centenarului independenței naționale a țării noastre, e posibil a i se revendica dramaturgiei și cuprinderea unor momente de dramatism maxim din istoria partidului, contribuții la capitolul contemporan al epopeii naționale, capitol integrant al marii istorii a patriei.

Problematizarea realității, desprinderea de factologie caracterizează și domeniul comediei, deși genul se află, în ultimii ani, într-un relativ reflux și, prin *Hanul piratilor*, *Cînd bărbatul nu-i acasă*, *Unchiul nostru din Jamaica*, *Viata e ca un vagon?*, *A opta poruncă* etc., într-o cochetărie prea galantă cu teatrul de estradă. Cercetătorul aplicat va putea însă descoperi, în importanta operă comică a lui Aurel Baranga, o orientare civică substanțială și o tendință novatoare continuă, reflex al sensibilizării la ceea ce e nou în zona umană investigată de el satiric și expresie a nevoii, autentice creatoare, de depășire a propriilor formule anterioare. *Mielul turbat* (1952) inova, categoric, în ce privește prezența eroului exemplar în comedia satirică; *Adam și Eva* (1961) îndrepta periscopul critic spre un teritoriu pînă atunci neexplorat, al pre-

varațiilor unor organisme întru o insulă a aparatului de stat; *Sfintu Mitică Blajinu* (1965) pune în bătaia zeflemelei caricatura vigilenței, nu vigilența reală, necesară, în raporturile cu străinii; *Opinia publică* (1967) — cauterizând un mod factice de fabricare a unei opinii — reprezenta și prima piesă „deschisă”, invitând spectatori să opteze pentru cîteva ipoteze de dezmodămînt; *Interesul general* (1971), negreșit din aceeași familie literară cu lucrările citate, e o variație pe cîteva teme predilecte, dar, deopotrivă, un moment original în creația lui Aurel Baranga, „farsa atroce” arătînd că riposta ultimă a canalelor împotriva ironiei demascatoare poate fi crima — concluzie atît de adevărată, încît autorul însuși s-a speriat de ea, încheind piesa, de astă dată, fără final, răsturnînd situația lugubră într-un efect facil de „teatru în teatru”, fără relație cu subiectul și voit derutantă. Insolită e și introducerea în demonstrație, cu rol esențial în stabilirea probelor incriminatorii, a unui aparataj tehnic modern de ascultare radiofonică și înregistrare magnetică, de tip polițist. Ca și în alte piese (nu în toate, însă), dramaturgul concepe și aici activitatea de comediodraf ca un sacerdoțiu civic, emițînd caustice catilinare împotriva indivizilor sau grupurilor descoperite a se afla într-o sincopă etică ireversibilă, cu degradări grave ale comportării sociale și perversități ale umanului. Prostia agresivă și nocivă comunității a fost totdeauna materia primă a marii satire, nu alta e substanța ce hrănește comedia aceasta a lui Baranga.

Opinia publică continuă a fi, după zece ani, o piesă la zi, o luare de poziție drastică și promptă într-o problemă morală de maximă rezonanță civică: ofensiva împotriva fățărniciei. Scriitorul se arată interesat nu numai de ipocrizia individuală, ci și de modurile diverse în care se trăvestește fățărnicia într-o comunitate de muncă, cum e îmbrobodită realitatea de către formalism, pe ce temeuri se maschează impostura în principialitate, care sînt manifestările specifice ale cameleonismului în raport cu schimbările de climat etic — și așa mai departe. Tocmai de aceea, el a mobilizat, de astă dată, în replică, nu un erou, ci o colectivitate și și-a ales anume acea expresie spirituală a colectivității prin care ea își afirmă cel mai direct responsabilitatea: opinia publică.

Ședinta care are loc în piesă (datată 1963) e, poate, actul cel mai virulent pe care l-a scris autorul pînă acum. L-a scris cu indignare cetățenească și talent de explorator al culiselor unui asemenea spectacol cu textele dinainte pregătite și false improvizatii.

Nu i-a izbutit iscusitul lui dramaturg, atît de bine ca de obicei, organizarea compozițională a expoziției piesei. Cam un act și jumătate structura e rapsodică, intervențiile în redacție a diverși cetățeni și cetățene fiind prea evident aranjate. Însă instantaneitatea replicii și suculența ei, promptitudinea duelurilor verbale, abilitatea crescîndu-lui intrigii și modul foarte personal în care autorul te face întîi să te cutremuri de ris, pentru ca apoi să-ți ia pînă și zîmbetul, lăsîndu-te înertat și înecăst, atestă o măiestrie de comediodraf care nu mai are nevoie de certificate. Aici nu sînt doar „două-trei gaguri la zi și cîteva pastile amăruie” — cum se exprimă un confrate al autorului, ce are el, în comedile sale, atît și numai atît. Aici e de salutat cu respect curajul peren al atitudinii civice și invenția umoristică neseacă a unei mereu tinere inspirații.

Pe o altă claviatură se exercită cel mai însemnat comediodraf al generațiilor mai noi de dramaturgi, Teodor Mazilu.

După un stagiul în ziaristică și după ce a publicat cîteva volume (schite, portrete satirice, folietoane, un roman), Teodor Mazilu s-a îndreptat către teatru, rîvnind, probabil, la o confruntare directă cu publicul și dînd curs unei vocații pe care dialogul concentrat, mișcarea precisă a personajelor, situațiile tensionate o prevesteau din cele mai bune pagini ale prozei sale. Interesul iscat de lucrările sale destinate teatrului e real, provenind mai cu seamă din ascutimea și profunzimea satirei, precum și din originalitatea formulei comice.

Comediile lui Teodor Mazilu (ca și cea mai mare parte a prozei sale) incriminează prostia, al cărei conținut e sugerat de autor a fi azi refuzul valorilor adevărate: munca în folosul societății, legăturile între oameni întemeiate pe sentimente veritabile, afirmarea personalității în creație. În *Proștii sub clar de lună* purtătorul principal al mentalității tipic burgheze ce încearcă a se prelungi în societatea noastră e Gogu, „de profesie șmecher”. În *Acordeonistul* (piesă într-un act), e un tînăr chiulangiu, pe care tovarășii săi și logodnica îl vor vindeca radical. În *Somnoroasa aventură* e un trio alcătuit din mătușa Cleo — pensionară. Ogaru — fante bătrîn și fără ocupație și Gherman — cooperator „serios” de vîrstă adultă. Sub aceste diverse chipuri și în grade diferite de realizare artistică, dramaturgul urmărește pseudomorfozele și metamorfozele parazitului social, pentru a-i studia natura vătămătoare.

Scriitorul neagă caustic prostia, în virtutea unui ideal etic socialist pe care-l proclamă fie indirect, prin refracția fascicului de lumină ce-l proiectează înspre cotloanele traiului și gîndirii paraziților, fie direct, prin personaje menite a-l susține pe scenă.

Rățiunea filozofică a acestor comedii e umanismul. Horia Lovinescu urmărește în dramă, după cum destăinuia cu un prilej, *omenia* ca semn distinctiv al eroului con-

temporan, „o omenie dezbrătată, demistificată de toate poncele morale și sentimentale burgoaze care au năclăit-o înainte“, dorindu-și eroul înzestrat cu câteva virtuți „fără de care însăși noțiunea de om este goală în conținut — în principal, simțul responsabilității și, implicit, al solidarității umane, însă nu la modul sentimental și filantropic, ci conștient, viril, activ...“ Teodor Mazilu infamează cu stăruință și vehemență satirică *neomenia*, urmărind procesul de deumanizare a parazitilor sociali, care ajung pînă la urmă de o inutilitate pernicioasă. El extrage efecte comice din această inadecvare structurală a parazitului la realitate și-l despoaie de poncele morale și sentimentale cu care încearcă a-și drapa refuzul de a produce bunuri, iresponsabilitatea socială, egoismul zoologic.

În dramaturgia lui Teodor Mazilu e infuză o tendință didactică, moralizatoare, de calibru clasic, exprimată îndeobște prin negația uritului, care, batjocorindu-se pe sine, se afirmă nu numai ca delictual sub raportul normalului, ci și imposibil într-o ordine normală. Prins cîteodată de voluptatea acestei originale demonstrații, autorul devine... demonstrativ, perorînd în contul personajelor, dar nu totdeauna cu deplină acoperire imagistică.

Care e sorgintea comicului în această dramaturgie originală și atît de caracteristică, unde — chiar cînd construcția e deficitară și eroul monologhează printre umbre, iar intriga e rudimentară — există un atît de puternic element de seducție? Îndeobște se afirmă, în plan teoretic, că sursa principală a comicului e contradicția violentă dintre esența adevărată și aparența falsă. Într-un articol al său mai vechi, Teodor Mazilu își punea întrebarea dacă nu cumva există o posibilitate de comedie și în conformitatea esenței cu aparența, conformitate proclamată ca atare de personajul satirei. Dramaturgia sa atestă drept fructuoasă o asemenea posibilitate. În acest caz e probabil că se naște o contradicție comică de ordin superior între individ și mediu, între cinismul său afișat și conceptul etic real, între prostia sa agresivă ori retrațită și stadiul normal al inteligenței active.

Cu o mare libertate a formulelor se manifestă și Ion Băieșu, autor cu posibilități ample, constructor original, cu predilecție pentru grotesc, în substanța căruia predomină cînd tragicul degradat în ridicol — ca în *Chișimia*, excelentă piesă-parabolă despre pierderea conștiinței de sine în zona amoralității absolute, a existenței lipsite de finalitate — cînd mizeria sufletească ilară, determinînd, prin obstrucțiuni repetate, de intensitate crescîndă, ale pornirilor firești, eșecuri tragice tulburătoare (ca în *Iertarea*). Cele două cărți de teatru editate la „Eminescu“ sub titlul *Cine sapă groapa altuia* (cuprinzînd *Chișimia*, *Iertarea*, *Vinovatul*, comedia foarte veselă, dar mult mai serioasă, în fond, decît au arătat-o unele spectacole, *Preșul*, comedia *Escrocii în aer liber*) îl definesc pe Ion Băieșu ca pe un dramaturg de pronunțată orientare spre social, preocupat consecvent de relația individ-colectivitate, cu vădită propensiune spre sancționarea satirică (în modalități ale sarcasmului glacial sau în erupții de lavă umoristică) a iregularităților ce atențuează la desfășurarea normală a acestei relații.

Moartea ultimului golan de Virgil Stoenescu, *Fata morgana* de Dumitru Solomon, *Despre unele lipsuri, neajunsuri și deficiențe în domeniul dragostei* de Al. Mirodan sînt printre lucrările care, cu un gabarit artistic mai redus, aduc totuși contribuții la definirea comediei actuale.

O altă direcție în care se remarcă, în ultimii ani, un mod mai fecund de abordare a realității, e dramaturgia bunii satului românesc de azi. În *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban, *Duet* de Andi Andrieș, într-o piesă mai îngrijită a lui Gheorghe Vlad, *Judecata de la miezul nopții*, apoi în lucrarea de debut, nu intru totul concludentă, dar anunțînd, poate, un dramaturg, *Comoara din deal* de Cernelîu Marcu Loneanu se pot sesiza și elemente ale unor conflicte reale. Plasma — deocamdată caldă numai, nu fierbinte — a acestor lucrări e mutația formidabilă ce o aduce în vechiul sat patriarhal modul de viață modern, schimbînd nu numai structurile, ci și concepția despre existență, modificînd nu numai standardul de viață, ci și cerințele, și gusturile, determinînd conflicte de un tip inedit. Atari piese combat, prin ființa lor, chiar dacă nu totdeauna împlinită, abordarea realității rurale prin clișee pitoresc-exotice, cum se întîmplă în comedia *Un om mușcat de oaie* de Vasile Rebreanu, sau cu clișee rudimentar-didactice, ca în încercarea neizbutită *Răsplata* de Gheorghe Barbu. În astfel de scrieri, neîncrederea în viața interioară și în capacitatea intelectuală ale săteanului se manifestă prin inflamații logoreice, autorii încercînd să explice cît mai pe larg, să lămurească pe cît mai deplin, să pună toate punctele pe i și toate degetele în ochii cititorului. Aceste excese demonstrative apar, desigur, nu numai în piesele de inspirație sătencească, ele pot fi observate și în drame superficiale de inspirație citadină — cum ar fi *Amurgul acela violet* de I. D. Sirbu, *Între noi doi n-a fost decît tăcere* de Lia Crișan, *Locul tău sub soare* de Gheorghe Robu și destule altele — dar se întîlnește

cu precădere când e vorba de oameni ai satului, într-o tendință nestăvilită de a mesteca pînă la capăt și absolut definitiv fiecare chestiune care ține de temă. Viziunea e fie de turnură semănătoristă, fie de alură suburbană.

Se știe însă că supraîncărcarea cu detalii exterioare nu duce la realism. Interesează, tot atât de mult cît realitatea faptelor, reacțiile umane față de această realitate. Iar reacțiile umane nu sînt strict prozaice, ele condensează poezia și proza, înțelegerea și incomprehensiunea, o cantitate de gîndire, un anume grad de cunoștințe, o emoție personală. Țăranul episodic din *Puterea și Adevărul*, țăranul din *Speranța nu moare în zori*, țăranul-soldat din *Pîticul din grădina de vară* au valori de tipuri și stîrnesc un amplu cortegiu de asocieri și disocieri, după cum țăranul bătrîn din *Matca* este un simbol admirabil, închizid în el o întregă umanitate.

Piatra de încercare a orientării realiste e configurația eroului și poate că nu e fără interes a reține că majoritatea discuțiilor despre eroul literar s-au plasat, în ultimii ani, în perimetrul dramaturgiei. Evident, nu e o preocupare de ultimă oră. În polemica imaginată de Aristofan a avea loc între Eschil și Euripide, primul zice, în apărarea sa: „...creat-am eroi, cum sînt Patrocles și Teucros... să fie pildă de eroism, iar cetățenii doar la un pas de glorie... Poetul e dator, în toate cele, să nu aducă-n scenă pilde rele. Copiilor le înfloreste mintea prin dascăli iscusiți, iar cei maturi își făuresc virtuțile prin arte“. Așadar, problema eroului literar are o bună vechime, nu e un subiect al comentatorilor actuali. Înrîurirea teatrului asupra cugetelor noastre se face atît printr-o stare de spirit conținută, cît și prin eroi cu virtuți modelatoare.

Personajul întruchipînd omul român de azi poartă cu sine, ca herb al autenticității, mesajul pe care-l transmite lumii contemporane și viitorimii eroul realității actuale. E mesajul unui umanism militant, luminat, valorînd atît tradiția îndelungată a unei omenii specific naționale, cît și atitudinea moral-politică prezentă, ce îmbină mîndria patriotică și respectul față de alte popoare. Acționînd în spiritul umanismului socialist, eroul dramaturgiei românești moderne își desfășoară lupta și găsește soluții de viață într-o afirmare a calităților omului și în relația individului cu mediul social.

Nu se poate spune că în piesele noastre nu avem asemenea eroi reprezentativi. Activistul social Emil Vlăsceanu din *Simple coincidențe* de Paul Everac, conceput cu sinceritate și îndrăzneală, descoperă, la un moment dat, din cauze personale, interdependențele care îl situează pe el însuși și pe membrii familiei sale în peisajul colectivității și e îndemnat a-și face un amplu proces de conștiință și un nou bilanț al propriei biografii. Autorul îl invită pe cititor să conchidă, dar îi prezintă faptele în așa fel încît îl îndeamnă a conchide cu necesitate. Cerechez din *Ziaristii* de Al. Mirodan, eroina din *Viața unei femei* de Aurel Baranga, tînărul numit de Horia Lovinescu *Omul care...*, jertfindu-se pentru patrie în condițiile războiului subteran cu inamicii ei, Directoarea de fabrică din *Drumul spre Everest* de George Genoiu, Medicul atît de responsabil din *Umbrele zilei* de Radu F. Alexandru, Profesorul cu o înaltă morală din *Absența* de Iosif Naghiu, tînărul sportiv cu o conștiință profesională elevată din *Ultima cursă* de Lovinescu, Bunicul, tatăl și fiul din *Nu sîntem îngeri* de Paul Ioachim, inginerii din *Adîncimi* de Constantin Chiriță, intelectualii tineri din *Simbătă la Veritas* de Mircea Radu Iacoban, Tatăl și Fiul din *Balconul* de D. B. Popescu, două caractere tari, adevărate, oameni integri, Sudorița și Primărița din *Handicap* de Ecaterina Oproiu, omul puternic și hotărît din *Casa de mode* de Theodor Mănescu — iată cîteva din personajele ce pot contribui la definirea unei tipologii actuale. Se înscrisu, însă, în această tipologie, mai puține personalități conturate și mai multe trăsături individuale ce ar putea cristaliza personalități. Și aici a acționat, probabil, o vreme, o inhibiție teoretică. În discuțiile despre dramaturgie — care s-au dus și se duc nu numai la noi — pot fi înțeluite puncte de vedere după care eroul n-ar mai fi necesar, o piesă puțin avea armătura dramatică alcătuită din trăiri colective, reacții de grup, stări sufletești neraportate la anumite persoane, psihoze etc. Alte opinii susțin că eroul dramei actuale s-ar pune cu atît mai apăsător cu cît ar fi mai „desocializat“, mai „psihologizat“ pînă în straturile tainice și tulburi ale inconștientului. Se pun în circulație conceptele de non-erou sau, din alt unghi, antierou. Firește, conceptele astfel lansate nu sînt rezultate ale unor combinații sterile, ci sublimări ale unor realități dramaturgice și scenice care nu pot să nu atragă luarea-ăminie. Antieroul dürrenmattian, de pildă, în *Meteorul* sau *Frank al V-lea*, e corolarul unei atitudini estetice ce nu mai izbuteste să cuprindă distinct personalitatea sau o neagă, percepiînd efectul dizolvant al despersonalizării totale sub o presiune socială strîvitoare și al automatizării ființei. Pe de altă parte, încercările interesante și complexe făcute de trupa „Living Theatre“ se străduiau a afirma drept erou o colectivitate, deocamdată indistinctă, dar mînată de o idee-forță pe care tinde s-o realizeze pînă la capăt, în chip radical. Iar într-o altă viziune, sub egida unui alt mod de gîndire, teatrul documentar,

reprezentat de valoroși scriitori vest-germani, ca Peter Weiss, Günther Grass, Peter Handke, Dieter Forte, propune o ființă colectivă ce-și asumă o sarcină netă, confruntându-se cu istoria și enunțând, în mod deschis didactic, o morală socială. Brecht a teoretizat, în chip genial, teatrul non-aristotelic și a introdus, în însăși practica sa teatrală, un tip de antierou, cel care, printr-un paradox dialectic tulburător, luptă împotriva sa, fie pentru că nu poate cunoaște legile istoriei, fie pentru că întreg cursul vieții sale e anistoric, fie pentru că soluțiile sale particulare se diferențiază, în mod negativ, de rezolvările timpului — cum se întâmplă cu Coriolan, cu Șen-De, (*Omul cel bun din Secuiuan*) sau cu Măicuța Courage.

Totuși, dramaturgia trăiește mai cu seamă prin eroi (deși, evident, nu numai prin ei), eroii viabili ai literaturii dramatice fiind reprezentativi prin dramatismul destinului personal implicat într-o mare convulsie socială, într-un psihism colectiv, într-o coliziune istorică (de unde și aplecarea specială spre marile figuri ale istoriei, reținute, îndeobște, de dramaturgie ca exemplarități tipologice — Băleescu, Iulius Cezar, Ioan fără Țară, generalul Wallenstein, Danton, Constantin Bricevencu). Cum era și firesc, literatura noastră destinată scenei a propus și ea eroi în cel mai deplin înțeles al cuvântului — Horia, Ștefan, Petru Rareș, Mihai Viteazul, Ioan Vodă, Avram Iancu, Tudor Vladimirescu — contribuind, cu deosebită pondere, la făurirea epopeii naționale, în orice caz mult mai semnificativ decât proza, unele din marile personalități ale istoriei românești căpătând ființă de personaje literare complexe. Eroii de interesant relief dramatic, pe o scală amplă de atitudini și reacții față de mediu, în același timp permanente repertoriale, sînt Vidra sau Domnișoara Nastasia, legendarul Meșter Manole și chinulul Andrei Pietraru, monumentalul Michelangelo și contorsionatul Matei Dragomirescu; galeria de eroi comici nu e nici ea săracă și, uneori, e substanțială.

Raportîndu-ne critic la literatura noastră de azi, trebuie să observăm că, paradoxal pentru amploarea și vibrația revoluției noastre socialiste, dramaturgia n-a dat, deocamdată, decât puțini eroi definitorii ai acestei răsturnări și reazășări radicale pe care o trăim de treizeci de ani, încercînd, parcă, doar arpegii pregătitoare ale unei viitoare simfonii. În deceniul de început au dominat personajele care trăiau cu intensitate trecerea de la un mod de viață la altul, parcurgînd cu dificultăți împrejurările istorice, izbuțind uneori a se birui pe sine, iar alții fiind biruite tragic, piese de Davidoglu, Lucia Demetrius, Aurel Baranga, mai tirziu, Horia Lovinescu, propunînd, în acest sens, interesante figuri dramatice. Deceniul următor a adus un personaj al actualității cu trăsături morale noi mai bine conturate și cu un activism cetățenesc mai pronunțat. Iar generațiile noi, cărora le sînt mereu alături scriitorii generațiilor mai vechi, au lansat, în partituri comice sau tragice, în modalități realiste directe, în manieră simbolică ori alegorică, sau în ambianță pretextual-istorică, eroi însuflețiți de patos social și spirit justițiar, susținînd direct sau indirect idealuri socialiste, căutînd, uneori cu dramatism, să înțeleagă și să-i facă și pe alții să înțeleagă realitatea nouă și integrîndu-se, fiecare în felul său, în lupta neistovită de perfecționare a acestei realități. Totuși, pe cît de lesne e a afirma că personaje cu trăsături de caracter și aspirații noi se află în mai fiecare piesă, pe atît de anevoie e a susține că această dramaturgie ar fi impus eroi populari, întipăriți adine în conștiința publicului.

Ar fi superfluu a întocmi liste de absențe la îndemîna dramaturgilor care, ca publiciști, cutreieră țara și scriu uneori admirabile portrete de contemporani în pagini de gazetă. Rămîne doar a observa că țărănul care intră într-un alt context social în cadrul agriculturii moderne, tînărul ce se familiarizează rapid cu tehnica modernă atomică, cibernetică, electronică, avînd a-și modela și deprinderile după preocupări, muncitorul care dobîndește un volum inedit de cunoștințe tehnice și conduce cu aplicare și inventivitate procese de producție absolut originale, activistul care are a îndruma colectivități și a interveni, cu soluții de nimeni aflate înaintea lui, în procese extrem de complexe, diplomatul român obligat a se orienta cu simț politic exemplar în condiții neașteptate ale mereu fluidei situații internaționale, în organisme internaționale, cărturarul care trebuie să găsească răspunsuri la atît de complicatele întrebări și sarcini ale timpului nostru sînt printre personajele pe care dramaturgia le ține încă în rezervă.

Comunistul înuși, membru al celui partid care a luat asupra-și, de o jumătate de veac încoace, uriașa sarcină a așezării destinului țării în adevăratul său făgaș istoric, iar de un sfert de secol, și al situării poporului român pe primul plan al istoriei contemporane, într-o elevare spectaculoasă a standardului de civilizație a țării, nu e conturat încă în grandioasele-i dimensiuni de deschițător de drumuri. El e mai cu seamă motivul unor evocări adeseori de un cald și romantic lirism, privind vremurile de restriște, e conceput ca un sfetnic înțelept, cu capacitate de decizie, profund fidel cauzei, prin îndeplinirea ireproșabilă a unei îndatoriri concrete, nu are însă decît arareori o consistență dramatică relevantă.

Cîndva funcționau, în abordarea problematicii eroului, unele prejudecăți inhibitorii cu privire la simplitatea sau complexitatea sa, a eroismului sau slăbiciunilor sale, a relațiilor sale umane și sociale; construcția eroului era grevată, desigur, și de o

mai superficială cunoaștere a personajului, concepat mai ales prin funcția și mai puțin prin psihologia, prin rațiunile sale intime de a fi ceea ce e. Sechele ale acelor prejudecăți dăinuie. Dar oricâte cauze exterioare ar putea fi invocate și oricâte circumstanțe ar concura la explicarea ei, problema ce stăruie mereu, a creării eroului ce-și pune sigiliul personalității pe această nouă eră românească, rămîne o problemă a scriitorului, a puterii sale de înfăptuire, a conștiinței și curajului său — căci nu credința sa într-un atare erou trebuie pusă la îndoială. Nevoia de eroi ai actualității e resimțită de orice literatură și, dacă la noi ea capătă un plus de acuitate, e datorită, probabil, și unei anume întârzieri în perceperea exactă și profundă — nu prin chipuri poleite și replici sonore, dar nici prin blazați cinici de un nihilism filistin — a unei realități tipologice pe care existența noastră și, poate, alte domenii de creație o impun așa cum teatrul nu a izbutit s-o facă decît parțial.

Va trebui să observăm că în destule piese inspirate din actualitate conflictul în care e angrenat eroul se resoarbe iute după declanșare, înfruntarea trecînd în simplă confruntare. Cantitatea de gîndire e relativ redusă, orizontul de cunoaștere relativ restrîns. Cei mai mulți nici nu au un chin veritabil al cunoașterii și par a descoperi soluțiile în afara lor. Omul contemporan, complex, trăiește plenar și cu o conștiință critică acută; nemulțumirea sa creatoare, insatisfacția față de sine și față de tot ceea ce încearcă a contrazice idealul său de viață e o stare continuă, suficiența și automulțumirea nu-i sînt caracteristice. Apar frecvent în dramaturgie personaje de o subcultură evidentă, care-și arogă însă mari prerogative și formulează retoric mari pretenții. Și natura conflictuală a realității și filozofemele traiului de toate zilele și indicele, în spor continuu, de calitate a vieții pretind o scrutare multilaterală a omului contemporan și perspectivarea sa nu prin prisma temelor provinciale, ci a marilor întrebări, neliniști și certitudini ale timpului. Istoricizat sau poematizat, cuprins în imagini de realism curent sau proiectat în simboluri ale lumii de azi, văzut în secțiuni longitudinale sau situat în mișcări ample de mase, el, omul acestui timp și al acestui pămînt, trebuie să se recunoască și să se regăsească în dramaturgie, pentru ca aceasta să-i sporească forța de înfăptuire și conștiința de sine, oferindu-i, bineînțeles, și acea satisfacție a delectării pe care poezia dramatică o dă cetățenilor și cetății de aproape două milenii și jumătate.

Circumstanțele istorice în care ne aflăm fac ca fiecare reușită a dramaturgiei să aducă un plus întregii literari și, prin ea, ca și prin teatru, un spor de influență întregii culturi, în formarea conștiinței socialiste și în afirmarea sentimentului național. Ca orice activitate din republica noastră, și activitatea dramaturgilor se înscrie în sfera patriotismului militant, căci se adaugă bunurilor spirituale ale țării. Sîntem, în același timp, în competiție internațională și de valoarea acestor bunuri depinde locul pe care-l vom ocupa în cultura universală. Manifestîndu-ne întregul respect pentru munca atît de dificilă și rezonantă a dramaturgilor, avem dreptul de a le pretinde mai mult și mai bine și, în aceeași măsură, datorită de a-i sprijini cu exigență, dar și cu cea mai generoasă atenție; cu exigență, dar și cu cea mai largă disponibilitate intelectuală; cu exigență, dar și cu cea mai aplicată comprehensiune în eforturile lor de creație — ale celor existenți și ale celor ce viu — atunci cînd aceste eforturi sînt săvîrșite fără dubiu întru împlinirea nevoilor spirituale ale societății noastre.

