

## EROUL ÎN DRAMATURGIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

### — Observații fragmentare —

Pătrunzînd în creația dramaturgică românească, tipologia militantului comunist a pus condiția modificării substanțiale a structurii piesei de teatru. Autorii care, mai cu seamă în anii 1945—1950, au crezut că pot introduce figura luptătorului revoluționar în vechea schemă a dramei „à these” sau chiar în mecanismul ibsenian al dramei de idei au săvîrșit, poate cu inocență, o eroare de viziune. Există un raport necesar între forțele dramei (personajele centrale) și organizarea mișcării conflictuale. Acest raport nu se reduce la legătura dintre *situațiile* pe care le compun eroii principali și articularea dinamică a piesei. De cea mai mare însemnătate este tocmai potențialul specific al personajelor-cheie, posibilitățile inedite pe care ele le aduc în dezvoltarea unei teme, în complicarea unui conflict. Iată de ce nu este de ajuns ca personajele să vorbească despre revoluție pentru a da operei literar-teatrală autenticitate revoluționară. Nici limitarea încărcăturii combative la limbajul acțiunii orizontale nu poate săvîrși minunea transfigurării artistice a mesajului.

Oricît de acut ar pune problemele autorul în latura expozitivă a ideilor, oricît de netă ar fi opoziția dintre eroi și anti-eroi în acțiunea piesei, decisivă rămîne (mai ales în dramaturgia istorică și moralistă) capacitatea caracterologică a *eroilor* dezvăluită într-o desfășurare a conflictului de o expresivitate tot atît de originală și avansată ca ideile pe care le promovează.

Literatura noastră dramatică din ultimii 30 de ani a străbătut pe variate căi drumul către afirmarea unei tipologiei eroice inspirată de realitățile revoluției socialiste. O secțiune analitică în procesul de tranziție de la *eroul energetic*, cuprins cu exclusivitate în faptul dinamic, și *eroul revoluționar meditativ* poate să ne conducă la observații revelatoare.

În cîteva dintre piesele de teatru care au încercat — printre primele — să recompună în plan dramaturgic episoade din actualitatea revoluționară a anilor 1948—50, silueta muncitorului militant atrăgea atenția publicului prin nouitatea simplă a apariției sale pe scenă, instalîndu-se pentru întîia oară într-un gen literar covîrșit pînă atunci de o lume sofisticată. Utilitatea morală și aportul propagandistic al unor texte dramatice ca *Minerii* de Mihail Davidoglu sau *Cumpăna* de Lucia Demetrius, rămîn incontestabile. Dar, în același timp, în scriitura literară a acestor bucăți liniare este semnalată indirect necesitatea elaborării unor structuri dramaturgice noi, capabile să se ridice la înălțimea programului ideologic.

O explorare impetuoasă a dimensiunilor necunoscute, proprii eroului nou, este întreprinsă în primele piese ale lui Al. Mirodan. Conflictul din *Ziaristii* supune analizei un grup de caractere active care își dezvăluie disponibilitățile reciproc, delimitîndu-se prin nuanțarea unei comune poziții ideologice. Într-una din scenele importante ale acestei drame, autorul organizează o paradă a caracterelor militante, chemate să se definească printr-o faptă esențială pe care o povestesc la cererea lui Cerchez, personajul-etalon al acestei familii de spirite angajate. Toate *faptele* individuale, înfățișate pentru a demonstra valabilitatea entuziasmului creator, fixează imagini esențializate ale personajului eroic, capabil de a se devota idealului colectiv cu o fermitate lipsită de grandilocvență. La întrebările lui Cerchez, cîțiva tineri gazetari comuniști (Vișoru, Pietrosu, Romeo) relatează cu simplitate actele lor de curaj, cu sentimentul că narează

întâmplări de cel mai deplin firesc. La confluența acestor acțiuni neînfricate cu interpretarea de principiu se conturează relația dintre acțiune și idee, iar piesa își datorează cele mai bune scene tocmai evidențierii dinamice a acestui raport.

Într-o altă lucrare a aceluiași autor, scrisă cîțiva ani mai tîrziu, dualitatea necesară *acțiune-rațiune* ca simburile al eroismului constructiv găsește o soluție dramatică de un deosebit interes. În *Șeful sectorului suflute* principalul personaj este disjuns în cele două ipostaze ale structurii sale: *Gore*, meteorologul candid care săvîrșește un act de eroism într-o noapte de viscol, și *Șeful*, prelungire a eroului în oglinda imaginației, justificînd cu limpezime și decizie altruismul ingenuu al acestuia.



În mod explicabil, chiar și atunci cînd depășește stadiul evocărilor eroice de contur exterior, personajul luptătorului înaintat se menține multă vreme în dramaturgia noastră, într-o viziune precumpănită *romantică*. Articulate melodramatic acțiunile care definesc eroii capătă unilateral adîncime, deocamdată prin complicarea lor sentimentală. Un exemplu ilustrativ îl găsim în *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, unde muncitorul activist Pavel Golea, după ce se afirmă prin eficiența sa energetică, capătă un mai profund relief în pasajele de discretă poetizare a unei iubiri tîrzii. Romanticitatea luptei deschise cu inamicul acordă, prin simpatie, un larg spațiu de acțiune și celorlalte forme ale sentimentalității active. Eroul învingător în marile bătălii duse în numele unei clase întregi se confundă adesea, în piesele anilor de asalt, cu cuceritorul de inimi pure pe care le farmecă printr-o vitalitate intens spiritualizată. Pentru a lua un exemplu, în *Passacaglia* de Titus Popovici, una dintre dramele consistent structurate conflictual pe placa turnantă a anului 1944, unicul personaj feminin (Ada) este pus în situația de a opta între un muzician abstras din realitate (Andrei) și un soldat al revoluției, fascinant prin forța cu care supune dilemele realului (Mihai). Alegîndu-l pe cel de-al doilea, sufletul ingenuu al fetei distinge superioritatea umană a energetismului creator și întoarce spatele modalității contemplative a existenței.

Schematizînd întrucîtva datele unui proces cu mult mai complicat, nu cred că greșim — în esență — atunci cînd observăm că, pe măsură ce revoluția depășește faza sa romantic-insurecțională, după ce puterea este cucerită și socialismul avansează pe temeiurile unei existențe sociale *stabile*, eroul — în dramaturgie ca și în întreaga literatură — iese din ambianța marilor gesturi exterioare și, despărțindu-se de afectivitatea ardentă, capătă o infrastructură meditativă. Cu toate că inflexiunile romantice persistă în operele unor autori de o anume sensibilitate, personajele încep să depindă caracterologic de dinamica dezbaterii moraliste.

Dramaturgia românească nouă începe să redescopere, cu optica inedită a timpului nostru, gustul clasicismului. Eroul central, eroul militant îndeosebi, se relevă acum ca un campion al Rațiunii, acționînd cu pași măsurați dar decisivi, preferînd acțiunii nude, comentarea esențializată a faptelor. În același timp, se remarcă o tendință de escaladare a timpului scenic, de aspirație către simultaneitatea unor scene desprinse din calendarul istorismului orizontal. În această privință, este interesant de urmărit cum construiește Titus Popovici a doua sa piesă reprezentată. De la compoziția rapsodică a *Passacagliei*, la meditația generalizatoare din *Puterea și Adevărul*, a fost străbătut un drum caracteristic.

Eroul comunist se găsește și astăzi în centrul operelor dramatice românești, dar într-o viziune care, depășind spectacolul sentimentelor, construiește un capitol original al teatrului nostru de idei.

Componenta meditativă a structurii eroului în dramaturgia noastră contemporană nu exclude latura activă a *caracterului*, biografia dinamică a personajului. De fapt, *acțiunea* își schimbă forma dramatică dar rămîne esențială pentru întreținerea conflictului dramatic. Chiar dacă în *scenă* nu se petrec evenimente trepidante, ciocnirile capitale sînt *evocate* în cursul analizei ulterioare a faptelor, nu fără o reeditare a fiorului declanșat. Această detașare de mișcarea faptică (cu trimiterea în afara scenei a întâmplărilor explozive) este un alt semn al classicizării teatrului contemporan, de mai mult timp preocupat să găsească forme moderne pentru înlocuirea vechilor tirade narative. În mod firesc cinematografia, ca domeniu al epicității spectaculare, a furnizat teatrului sugestii în efortul de eludare a acțiunii *directe*. *Puterea și Adevărul*, drama lui

Titus Popovici, teatralizînd un scenariu de film, ne procură un exemplu străveziu al acestui împrumut de forme.

Un grup de participanți activi la marile eforturi din anii 1945-50 se reintîlnesc „după douăzeci de ani” dar nu pentru a-și verifica vitalitatea în noi aventuri, precum mușchetarii lui Dumas-tatăl. Ideea piesei pleacă de la necesitatea morală a spiritului de răspundere în revoluție. Stoian, Petrescu, Duma, Manu, Olariu au fost în primele decenii de după Eliberare activiști de partid, preocupați de rezolvarea unor probleme social-politice inedite, exploratori temerari pe drumurile construcției revoluționare. Spre deosebire de personajele primelor noastre piese de actualitate socialistă, în care relația dintre bine și rău era schițată fugar, acești eroi dramatici sînt chemați să distingă complexitatea raportului dintre fidelitatea față de *ideal* și adecvarea la realitate. Pentru determinarea lor caracterologică devine acum esențială *calitatea autoanalizei*, capacitatea de a înțelege exact valoarea (și învățămintele) comportamentului lor în anii marilor lupte de înfăptuire a „sintezii dintre putere și adevăr”. Pavel Stoian, unul dintre eroii centrali ai piesei, concentrează în existența sa închinată revoluției merite remarcabile, dar și erori. Dramaturgul obține, în mod convingător, relieful excepțional al personajului tocmai prin ilustrarea vocației morale a acestui comunist, vocație evidențiată prin tendința înțelegerii, cu orice preț, a adevărului. Chemîndu-i pe cei mai apropiați colaboratori ai săi la o clarificare a faptelor, Stoian organizează — de fapt — un amplu proces *exterior* al îndoielilor sale *interioare*. Modul în care răspunde la această citare în instanță determină caracterul fiecăruia dintre eroii piesei, mai accentuat încă decît actele lor din trecut. Drama scrisă de Titus Popovici interesează poate mai puțin prin strălucirea individuală a eroilor, dar atrage atenția prin cei cîțiva pași făcuți în direcția analizei contemporane a conceptului de eroism.

Față de discuțiile care se purtau în presa noastră literară acum vreo două decenii despre necesitatea de a atribui sau nu eroilor avansați „pete” umanizante, ne aflăm astăzi la o apreciabilă distanță. De mult timp această fastidioasă discuție și-a pierdut sensul, odată cu progresele pe care le-a făcut în literatură viziunea dialectică a conștiințelor omenesti, odată cu descoperirea noilor complicații psihologice care compun și explică personalitatea eroului militant. Pentru a ne referi din nou la *Puterea și Adevărul*, găsim în această dramă, pozitiv neliniștită, prezența semnificativă a confruntării dintre *Rațiune* și formele necontrolate ale *Pasiunii*. Clasicizarea dramei contemporane reia firesc această antinomie fundamentală, dar pe un alt cerc al spiralei, cu o sporire inedită a disponibilităților eroice dinlăuntrul gândirii lucide. Petre Petrescu, inginerul comunist, înfruntă pînă la capăt acuzațiile nedrepte care i se aduc pentru că „are puterea să-și pună întrebări” și își elaborează răspunsurile numai pe bazele solide ale argumentației obiective. „Partidul Comunist...” spune acest erou ireductibil într-o remarcabilă replică a piesei, „e o forță bazată pe rațiune. Pe înțelegerea mecanismului acestei lumi de-o complexitate feroce”. Pentru Mihai Duma, alt erou al piesei lui Titus Popovici, elanul creator este strîns legat de „dreptul de-a afla și a spune adevărul”, iar cinstea nu poate fi păstrată dîncolo de refuzul *neîncetat* al minciunii. Romanticitatea despletită trezește suspiciuni într-o lume care se autoconstruiește pe principiul gândirii eliberate. Conceptul de *onoare*, alt dat fundamental al unei viziuni umaniste, este — la rîndul lui — supus controlului de durabilitate. Firește că această renaștere socialistă a clasicității conduce și în expresia artistică a dramei la o concentrație a sensurilor, la o accentuare a arhitectonicii echilibrate, anti-baroce, străbătută de simțul măsurii.

Opoziția dintre arbitrarul sentimentalist și exigențele raționalității capătă aspecte variate în dramaturgia noastră actuală, intens preocupată de personalitatea nouă a eroului. În acest spirit se dezvoltă și tendința de a analiza calitatea caracterelor contemporane în contextul relațiilor dintre generații.

Temă tradițională a marilor texte literar-teatrale, confruntarea dintre părinți și copii a fost limitată adesea la tragedia vitalității tiranic contrazise. Dar, paralel cu reluarea noilor ipostaze ale poveștii „lui Romeo și a Julietei sale”, drama modernă, de la *Peer Gynt* încoace, a pus cu acuitate și chestiunea răspunderii „celor care vin”. Pentru literatura noastră a devenit, în mod firesc, importantă atitudinea noilor generații față de contingentele care au făcut revoluția. Înțelegerea substanțială a biografiei părinților se identifică cu deslușirea rădăcinilor unei epoci și a unei concepții de viață. Încă într-o piesă mai veche a lui Paul Everac (*Simple coincidente*) căpătau contur împrejurări și imagini vii ale acestui proces complicat, urmăriți apoi și în alte drame românești în care conștiința celor tineri scrutează personalitatea morală a antecesorilor. Foarte recent, în piesa lui Iosif Naghiu, *Intr-o singură seară*, trei personaje tinere stimulează, direct sau indirect, disecția fundamentală a două itinerarii existențiale aflate la ceasul marelui bilanț. Asistăm din nou la o întîlnire „după douăzeci de ani”, de data aceasta între doi vechi prieteni și tovarăși de luptă: savantul Marcu, retras în munca de cercetare undeva în provincie, și constructorul Oniga, om învățat să conducă autoritar mari șantiere, ajuns acum în fața pensionării și a singurătății. Trecerea anilor de după cucerirea puterii nu l-a schimbat pe Marcu, personaj care realizează în drama lui Naghiu o variantă inedită a tipului de savant bonom, printr-o juvenilitate

spirituală în care ingenuitatea se împletește cu credința constantă într-o idee. Cu toate că respectul pe care-l poartă amintirilor tinereții stârnete zâmbetele copiilor săi, Marcu încearcă să înțeleagă criteriile morale ale celor mai tineri decât el. Eroul acesta modest, care-și consumă prima apariție în scenă pentru a îndepărta primejdia unui interviu, crește în amploare cu fiecare scenă. Dialogind cu vervă bătrânească, el își dezvoltă treptat resursele sufletești intacte, capacitatea de a rămâne tânăr în felul său, fără a încerca la cincizeci de ani să semene cu cei care abia au împlinit douăzeci. Marcu, cindva militant activ, cu state de serviciu în lupta ilegală, rămâne conștient că aparține „unei generații care a încercat să schimbe o parte a lumii” și că, ocupându-și locul cuvenit în istorie, poate „vedea clar chipul copiilor săi...” fericit că aceștia „pot și-l iubească și să-l judece”.

Caracterul opus aparține autoritarului Oniga, condamnat la singurătate din cauza consumului excesiv de „putere”, rămas odată cu pensionarea în afara timpului, rupt în chip nefiresc de sensul adânc al „goanei torțelor”. Când fiul lui Marcu, intransigentul Petre, îi dezvăluie egoismul, Oniga răspunde arogant, pierzând examenul etic la care fusese astfel supus. În confruntarea sa cu generația nouă fostul constructor se dovedește a fi iremediabil îmbătrânit. Ca revoluționar, Oniga se descalifică prin osificare interioară. Spre deosebire de Marcu, el pierde chiar și cultul propriei sale tinereți. Ceea ce dă piesei lui I. Naghiu o reală consistență dramatică este tocmai apetitul analitic neîntrerupt al dialogurilor. Eroii nu săvârșesc gesturi neașteptate, iar „loviturile de teatru” lipsesc cu totul. Convorbirile din scenă cunosc însă o desfășurare agitată cu cotituri semnificative și un constant refuz al simplificării situațiilor. Personajele par a-și rezerva mereu noi șanse, avansând pas cu pas spre adevăr printre obstacolele pe care le ridică convențiile existenței și cursele amorului propriu. Rațiunea își afirmă și de data aceasta excelența, în vreme ce eroii dobândesc forță dramatică din chiar confruntarea opțiunii lor revoluționare cu problemele grave ale timpului care trece.

Paralel cu piesele care glosează pe marginea situațiilor istorice exemplare, apar mereu texte teatrale inspirate de modalitatea trăirii curente a ideilor comuniste. De pildă, în câteva dintre dramele lui D. R. Popescu, personajele se definesc prin răspunsul pe care-l dau, în plan ontologic, tentațiilor compromisiului moral. Eroii principali nu mai întâlnesc, ca în piesele de început ale literaturii noastre noi, ostilități declarate și inamici caricaturali. Ion, personajul cu nume generic din drama *Acești îngeri triști*, trăiește printre înfățișările abrupte, ambigue ale traiului cotidian. Forța sa rezidă în inexorabila decizie de a păstra socialismului înțelesul fundamental, de spațiu al cinstei și al libertății de a rămâne om.

Noul erou dramatic dă astfel valoare principală actelor vieții obișnuite și atașează conceptul *onoarei* de sentimentul responsabilității neîntrerupte a fiecărui gest, a fiecărei decizii. Fundamental moralistă, dramaturgia unei societăți socialiste se ocupă firesc de eroismul integrității absolute.

