

Coordonate poetice în drama contemporană

În confruntarea elementelor de bază ale structurii literare, dramaturgia a cunoscut din plin valoarea poetică a expresiei, a metaforei sugestive și epitetului estetic determinant, ca și multipla diversificare a sensului propriu cuvîntului, ce prefigura înnoirea modalităților originale de exprimare a textului dramatic. Mai sensibil ca orice altă creație de artă la efectul emotiv, „actul” teatral nu urmărește numai transmiterea ideilor, ci în aceeași măsură provocarea de atitudini, acea explozivă participare la procesul desfășurat pe scenă — adeziune totală sau spontană repulsie a spectatorului. La acest obiectiv contribuie nu numai logica obiectivă a faptelor, dar și căile de acces spre fondul afectiv uman, apelul la satisfacția estetică sau perspectiva viziunii tragice, reconfortante sau eroice, mijloace directe de seducție sau de respingere și distanțare de obiectul propus sau inerent fragmentului de viață prezentat. Sensul poeziei dramatice s-a impus astfel în dezvoltarea istorică a teatrului, considerat în elementele lui fundamentale: text, interpretare, scenografie etc. Dar, cu toată considerabila importanță a modalităților concrete de realizare a spectacolului, — nu o dată hotărîtoare în succesul sau eșecul lui, poezia textului dramatic este aceea care oferă virtual posibilitățile de valorificare artistică a operei în reprezentare.

A rămas din experiența și teoria literară simbolistă, care încercase o adevărată revoluție a limbajului pe planul „incantației” și a virtuții muzicale a cuvîntului (Baudelaire, Verlaine, St. Mallarmé), acea tendință de a urmări în piesa de teatru — alături de adevărul vieții sau investigația psihologică — și valoarea poetică propriuzisă. Și aci nu ne referim doar la arta versificației, ci la poezia sugerării sensurilor, a situațiilor indefinibile și la ecoul adînc și singular, pe care cuvîntul, gestul, muzicalitatea o au în crearea atmosferei încărcată de realitate și totuși capabilă a o depăși. Dacă poeții simbolisti ai dramei (Maeterlinck, Claudel) manifestau o vădită și uneori exagerată predilecție pentru sugestia muzicală — în opoziție cu Artaud care invocă reducția sau suprimarea limbajului vorbit pentru a lăsa cîmp liber de manifestare factorului senzorial — nu e mai puțin adevărat că elementul poetic complex constituie una din verigile ce apropie și atrage, cu grație și emotivitate, pe spectator. Armonia superioară a cuvîntului, valoarea fondului de idei, cadența ritmată, suplă și flexibilă a frazei, corelația cu rezonanța eroică sau tragică a destinelor umane constituie coordonate reale la baza teatrului contemporan — și în același timp o amprentă caracteristică a „teatrului poetic” — cu excepția formulei antiteatru și parțial a „teatrului absurdului”.

Privit pe planul dezvoltării sale istorice, teatrul poetic a cunoscut în dramaturgia originală o perioadă inițială de afirmare în primele decenii ale secolului al XX-lea, trăgându-și seva din legendă și folclor și cultivând în forme noi basmul popular. Precursor a fost și aici, ca în mai toate domeniile, V. Alecsandri cu feeria „Sinziana și Pepelea” (1881), ce îmbina structura simplă și lineară a epicii populare cu satira societății parazitare a epocii. Ulterior, teatrul cu tematică mitică, legendară, va urmări o „poetizare” a structurii pieselor, bazată pe elementul simbolic, pe pitorescul peisajului ancestral, uneori straniu prin amestecul fantasticului, ca și pe folosirea metaforei poetice. O izbucnire a fondului folcloric caracteristic eposului popular, fără semnificații profunde — într-un cadru evasi-atemporal și vag spațial — din îndepărtate epoci istorice, se constată în drame legendare pătrunse de sensul alegoric cultivat cu prioritate de viziunea romantică a vieții (Șt. Petică: *Solii păcii*, Șt. O. Iosif și D. Anghel: *Legenda funigieilor*), atingând o valorificare dramatică deosebită prin „basmul dramatizat” al lui Victor Eftimiu (*Înșir-te mărgărite, Cocoșul negru*), Z. Bîrsan sau Horia Furtună. Dacă primul a avut o incontestabil valabilă prezență în repertoriu chiar de la început, Zaharia Bîrsan a reușit să înalțe un imn iubirii pure și nobleței spirituale a eroului din popor în *Trandafirii roșii*, în timp ce ultimul dramaturg menționat a redat într-un poem de structură folclorică (*Făt-Frumos*) cultul tradițiilor populare cu un vibrant fior patriotic.

În perioada dintre cele două războaie însă, doi autentici scriitori dramatici — deși profund deosebiți ca orientare spirituală și psihologie — își pot revendica meritul de a fi cultivat poezia în teatru: Lucian Blaga ce își propunea sezișarea raportului adînc dintre om și natură, depășind cadrele istoriei într-o fază „originară” și M. Sebastian, în piesele căruia visul, iluzia ca și imaginea unei efemere fericiri sînt generatoare de atmosferă impregnată de poezie, dovedind totodată o fină și nuanțată explorare psihologică.

Cu o astfel de tradiție, dramaturgia contemporană continuă afirmarea nobilei semnificații a poeziei în teatru, în piesele de inspirație folclorică sau în încercarea de reînnoire a tragediei, trăind — sub o optică nouă — episoade din mitologia antică. Poezia dramatică implică libertatea de construcție și modelare, grație fanteziei lipsite de stringență și de obligația de a respecta riguros filonul istoric sau mitologic. Un flux generator de inedit îl oferă aci atmosfera de basm, impregnată de cea mai pură rezonanță artistică. A prinde ceva din imensul rezervor de elemente folclorice, care și-au dovedit valoarea și perenitatea lor milenară în planul creației dramatice actuale, presupune o aderență spirituală și o disponibilitate psihică excepțională. O asemenea predilecție pentru încorporarea în forme noi a unor date legendare sau numai imaginate, în stilul producției populare, ne oferă dramaturgia lui Radu Stanca.

Poet de indiscutabilă vocație și rară virtuozitate, în opera căruia străbate modelul folcloric, el își sprijină propria-i creație pe ideea valabilității spiritului „baladesc”, în măsură a contribui la împropiata tematică și structurală a poeziei culte. Pentru poet, balada populară nu e lipsită de *lirism* și, prin aceasta, implică elemente *dramatice*, căci între cele două dispoziții creatoare inițiale există contingente reale și adînci. În această intimă comuniune — originară întrepătrundere a fondului liric cu „dramaticul” — își descopere *baladescul*, specificul propriu constituirii sale categoriale.

Poezia lui Radu Stanca deschide astfel o largă posibilitate de acces elementului folcloric în literatura cultă, cu acea meditație caracteristică spiritului popular. Dar ea pătrunde nemijlocit, prin accentele mitului și legendei, și în opera dramatică a scriitorului, talent polivalent de dramaturg, prozator, eseist și regizor de teatru. Colorate de o vizibilă înclinare spre „tragism”, modalitățile de absorbire a poeziei mitului și legendei apar în primul rînd, în „tragedia baladescă”, *Hora Domnițelor*, al cărui subiect se axează pe un ritual de legendă. Destinul Domnițelor (cele șapte fiice ale lui Brîncoveanu) este de a păzi neatinsă „comoara” lăsată de voevod, — „actul” în sine căpătînd valoare de simbol și exprimînd ideea perenității bunurilor autohtone. Ca supuse unui legat istoric, domnițele împlinesc voința ordonatoare și implacabilă, reușind — printr-o horă nepotolită — să elimine orice competitor la tezaur, împiedîndu-l de a frînge cercul protector prin ritmul înnebunitor al dansului (amenințat o clipă de dragostea ce se înfiripă între Mița, cea mai tinăra domniță, și captivantul neaguțător italian, Antonio). Nu e greu de observat că esența „motivului” legendar concretizează fundalul de „permanențe” ale existenței poporului, care se transformă practic în *alegorie*. Structurată pe linia teatrului tragic, piesa e impregnată de seva creației

folclorice. Chiar tema se înserează în planul psihologiei imaginative a basmului. Momentul de tensiune și încadrarea lui în atmosfera imaginară — cu slabe aderențe la „datul” istoric folosit — e doar un izbitut pretext pentru evocarea concretă a unor ceremonii, credințe, forme de cult tradițional, în piesă.

Însuși limbajul nu corespunde în totul vorbirii uzuale. Fără a avea un caracter convențional, factice, el e o exprimare încercată de poezie, pe alocuri cu o notă încantatorie, cu sensuri și semnificații simbolice, evitând preciziile limitative și lăsând cîmp liber unei virtuale întîlniri a „realului” cu fantasticul, cu legenda sau ficțiunea basmului. Iar destinul, care asigură permanența „actului” neîntrerupt, însinuează tot cadrul imaginar al viziunii cu poetica imprecizie a legendei și predilecția faptelor în „atemporal”.

Dincolo de această „poetizare” a existenței cu concursul legendei ce planează în istoria națională, teatrul lui Radu Stanca dobindește un fond tragic de o profundă umanitate în unele piese ce descind — la rîndul lor — din ceața întunecată a mitului antic sau a unor epoci nedefinite pe plan istoric. Ca și *Critiş sau Gilceava zeilor*, *Oedip salvat* ne transpune în mitologie — autorul încercînd cu malicie și abilitate, un act de „demitizare” a zeilor, de prezentare a lumii divine cu defectele, rivalitățile și tarele cunoscute drept trăsături ale muritorilor. Vina tragică a lui Oedip — personaj incestuos și paricid din voință neînduplecată și răzbunătoare a zeilor — nu poate fi ispășită, în episodul figurat în piesă, decît în condițiile înfăptuirii unei noi crime cerute de inflexibila botărire a Destinului. Cînd încercatul erou reușește să evite „infernala țesătură” a zeilor descoperind singur drumul către Colonna — locul promis bătrîneții lui liniștite — se conturează o atmosferă de înaltă demnitate umană. Căci „Omul” a învins destinul, redobîndindu-și libertatea.

Pe lîngă detaliile ce sugerează apăsătoarea dilemă a eroului urmărit de implacabilul „fatum”, pe care îl depășește prin perspicacitate, onestitate și înțelepciune, se cuvin remarcate aici accentele ce atestă o adevărată artă a încadrării subiectului în planul poetic. Un autentic fond panteistic leagă pe erou de natură pînă la aderență deplină, la identitate de esență a sufletului uman cu peisajul natural în clipele în care omul își caută cu deznădejde salvarea. Dialogul dintre Oedip și Antigona, care îl însoțește pe drumul chinuitor al rătăcirii, e un model de contradicție elevată, susținută poetic de comparații, metafore elocvente, epiteze definitorii pe plan artistic. Formule de rezonanță tragică („fiu și ucigaș al lui Lajos, rod și altoi al Yocastei, liberator și tiran al Thebei” în caracterizarea lui Oedip) alternează cu incontestabila undă poetică ce traversează frazele Antigonei în desperarea ei („Sînt o umbră sărmană, pierdută de stăpîna ei; o pînză luată de vijelie, din virful catargului și purtată peste abise în neștire”). În timp ce zburciul psihic al eroului, cultivînd speranța izbăvirii, fără monstruoasa împlinire a voinței zeilor de a-i puncta existența cu o nouă crimă e redat în expresia nuanțată a unui tragism zguduitor.

Alteori în opera dramaturgului își face loc un „joc” exaltat, cu o variație de sensuri în schimbare continuă, în care comicul și tragicul alternează permanent-prezent în elegantul duel erotic cu final tragic dintre doi eroi neînfrinți în iubire (*Dona Juana*). Construită cu unele reminiscențe din „micile tragedii” ale lui Pușchin, piesa pune în centrul acțiunii ambiția inaccesibilei eroine de a răzbuna drama „femeii”, victimă a seducției bărbatului cuceritor, rezistînd pasiunii pe care i-o inspiră Don Fernando. Un „qui proquo” compus cu o reală știință a folosirii procedeeelor degvizării sau substituirii personajelor, ca în unele farse molieresti sau în comedia goldoniană, duce la inevitabilul sfîrșit: *Dona Juana* e cucerită de seducătorul erou, care în final se arată a nu fi altul decît însăși Moartea. E în acest mic poem tragic un grațios și prelung schimb de situații, ca în ornamentala artă a „rococoului”, dar care include gustul amar al suferinței și surprinzătorului deznodămînt fatal.

Dar lucrarea, în care tragicul capătă o pondere excepțională și o incontestabilă semnificație umanistă, e fără îndoială *Ostatecul*. Scrisă pe linia tematicii giraldiene, care reeditează lumea antică într-o viziune înnoitoare, proprie umanismului contemporan (*Războiul Troiei nu va avea loc*, *Amfitrion* 38, *Electra*), *Ostatecul* e totodată un poem cu implicații adînci. E tragedia iubirii și a prieteniei devotate, destinate a fi început și exemplu pentru înstaurarea unor relații de pace și înțelegere, contrarii spiritului vetust al soluțiilor armate în conflictele dintre popoare. Gestul celor doi fii de regi — copii aproape (Abatirs, fiul lui Dropix și Kleomene, fiul lui Buer) care dau cheazășie, încrederea lor devotată și întreaga lor dragoste pentru a se pune capăt unui sîngeros război steril — gest compromis de lipsa de înțelegere a părinților — e pînă la urmă fatal, dar de o mare noblete spirituală.

Compusă pe un fond larg de înțelegere umană și pătrunsă de un nedesmințit apel la înțelepciune, cu caracter de „sentință” morală, *Ostatecul* surprinde atenția prin prezența „tragicului” în atmosfera de basm a piesei, cu o ușoară tentă de „teatru al cruzimii”.

Dar tragedia, în care oribilul dublu omor lasă o undă dureroasă și macabră, conferă structurii sale poetice frumusețea unor nobile idealuri, aspirațiile de pace și solidaritate umană. Mai mult încă decât reflexul mitologiei, specificul structurii dramatice include aci o tonalitate de „lamento“, tristă și învăluitoare, așa cum e uneori și ritmul psihic al baladei populare — amestec de ecou emoțional, tragic și inepuizabilă energie vitală.

Pe linia valorificării „poeticului“ în dramaturgia actuală, o deosebită semnificație are poezia cultului universalist al naturii, pe baza datelor folclorice fundamentale, în piesa lui V. Anania : *Miorița*. E o interpretare reînnoită și sugestivă a relației om-natură (element de bază al filozofiei existențiale a poporului), în care conceptul de „moarte“ se umanizează, nu mai include polaritatea violentă și agresivă cu „viața“, ci apare poetic ca elementul fatal al încheierii ciclului mutațiilor în natură. O fuziune a sensurilor adânci ale existenței în atmosfera impresionantă a imaginilor, ce exprimă în „alegorii“ vechile ritualuri și esența fenomenelor cosmice, încadrează ființa umană în tradiția simbolurilor gândirii populare.

Dincolo de frontierele limitative ale dramei de inspirație mistică, folclorică și legendară, teatrul contemporan oferă încă multiple exemple pentru a sesiza frumusețile textului poetic, valorile artistice ale expresiei și imaginii poetice. Astfel, „parabolele“ lui Marin Sorescu implică în înțelesul lor profund, un dureros sentiment de izolare în fața cursului ireversibil al vieții predestinate (*Iona*) sau a inevitabilului sacrificiu al creatorului de artă (*Paracliserul*), încărcat de tragism și exprimat în limbaj metaforic.

Visul, fenomen psihic în sine și totodată titlul unui tablou dramatic al lui D. R. Popescu, implică vraja oscilației între iluzie și realitate, cu un coeficient crescut de sensibilitate, care uneori devine tensiune chinuitoare. Piesa — în realitate un „monolog“ prelung — în care eroina re trăiește pe plan memorial trecutul de renunțări permanente, capătă sensul unei „mișcări psihice“ continui ca un torent interior, nestăvilit, destinat a aduce o dezvăluire a ființei intime, până atunci ignorată chiar de eroină. Procedeul, înfățișat la Jean Cocteau (*La voix humaine*), exprimând stări interioare de o dureroasă tensiune — sau cu o funcție specifică de descărcare a unor forțe instinctuale determinante în tragediile lui O'Neill, duce la valorificarea rolului creator al „cuvîntului“, căci marcînd „realitatea“ incontestabilă a existenței (Pentru Winnie din *Oh, les beaux jours* !), cuvîntul e o dovadă necontestată a prezenței în viață a eroinei.

Poezia „visului“ e prezentă și în *Șeful sectorului suflute* (Al. Mirodan) — cele trei personaje principale (Magdalena, Gore, Horațiu) amintind — pe un plan inversat de situații, pe eroii lui M. Sebastian din *Steaua fără nume*. Confruntarea lor se bazează pe speranța personajului feminin, că și iubirea poate fi pusă la adăpost de situații nedemne în noua ordine etică. Un vis, o iluzie ce se conturează în acea pendulare continuă între „real“ și „imaginar“, cu seducătoarea prezență a „Șefului“, devenit concret Gore, transformînd incertitudinea și teama în momente lirice sau ilariante.

Valori poetice se întîlnesc și în dialogul „dramatic“, în care lirismul se împletește cu satira și ironia, relevînd procesul de formație și modele psihică a tîneretului, surprins de unele dificultăți neprevăzute în descifrarea drumului în viață și al cărui destin se configurează în raport cu etica și valoarea profesională a eroilor : *Nu sînt Turnul Eiffel*, izbutita șarjă a Ecaterinei Oproiu, *Duet* de A. Andrieș sau *Simbătă la la Veritas* de M. R. Iacoban.

Refugiul parțial și efemer din realitate pentru a da loc unei confruntări cu problemele vieții nu e un teren necunoscut pentru dramaturgii noștri contemporani. Implantat în cadrul poetic și elemente de ficțiune, și dublat de sensul meditației existențiale sau artistice, îl întîlnim și în piesele lui Horia Lovinescu : *Moartea unui artist* sau *Și eu am fost în Arcadia*. Dacă în prima impresionează procesul de limpezire al artistului cu privire la funcția etică a artei, în cea de a doua, interesantă e investigația psihologică pentru reconstituirea unui personaj dispărut, pe baza unui „jurnal“ intim, efectuată cu o notă de „poezie a necunoscutului“ și o responsabilitate etică relevată treptat în desfășurarea piesei.

Desigur, aria elementelor poetice și a coordonatelor estetice în dramaturgia română actuală e mult mai întinsă decât reiese din schița prezentă și adesea implică o sinteză între etic și estetic, îmbinînd valorile umaniste cu cele ale virtuozității artistice. Și în acest sens referențele critice pot aborda cele mai variate creații dramatice, de la drama cu substrat filozofic și sens politic la comedia și satira practicilor încheitate în societate, supuse unui atent filtru analitic. E în această implicație o mărturie a funcției social-artistice a teatrului nostru contemporan.