

PIESE ȘI AUTORI DRAMATICI LA ÎNCEPUTUL ANULUI TEATRAL

Ceea ce se contura ca începutul unei emulații în cadrul dramaturgiei originale pare cu încetul, și pe zi ce trece, să se confirme. În primul rînd prin însuși numărul crescut de piese devenite publice și, am mai afirmat, avînd astfel posibilitatea să intre într-o competiție de decantare a valorilor. Se scrie mai mult teatru, hotărît se scrie mai bine ca în trecut. Ce a realizat mai devreme proza, ca să nu mai vorbim de poezia românească a ultimilor ani, e pe cale să se înfăptuiască și în dramaturgie: adică depășirea unor ilustrări tematice unificatoare — care, să fim sinceri, au impus serii de subiecte (viața uzinei, a satului, drama intelectualului etc.), mai puțin modalități dramatice — și deschiderea unor perspective de substanțializare, de pătrundere într-o zonă a esențelor, unde lucrurile să fie văzute la proporțiile lor reale, în luminile sau umbrele ce le înconjoară.

Spirit contemporan, actualitate — deși ceea ce pretindem în genere dramaturgiei noastre, literaturii de fapt — nu mai înseamnă pentru foarte multă lume numai aducerea unei acțiuni între zidurile unei uzine socialiste, ci încercarea de a pătrunde și medita la semnificațiile actelor umane, încercarea de a ne exprima pe noi înșine și pe semenii noștri drept conștiințe sensibilizate, conflictuale, asupra cărora timpul își gravează însemnele.

Cu aceste sentimente am citit sau recitat de curînd cîteva piese premiate în cadrul concursului de dramaturgie originală, și altele, apărute în ultimele luni în diferite reviste și publicații. („Teatrul“, „Gazeta literară“, „Luceafărul“, „Steaua“, „Scînteia“ etc.)

Cu adăugirile firești ce se mai pot face, ele ar reprezenta, așadar, stadiul de ultim moment al dramaturgiei la noi, înglobînd reușitele, ca și păcatele de rigoare. În orice caz, avînd posibilități de generalizare.

Nu e greu să se observe, încă de la prima vedere, cuprinderea unor formule teatrale mai diverse, de la cele „tradiționale“, realiste, la teatrul-parabolă sau „pseudo-istoric“. Lucrurile nu trebuie puse în legătură neapărată cu una sau alta din tendințele ce agită teatrul contemporan. Ele înseamnă, de multe ori, pe lîngă influențele normale, de sincronism, „redescoperirea“ unor filiere dramatice deja existente în teatrul românesc.

Blaga dramaturgul sau Radu Stanca își găsesec acum fructificabile experiențele teatrale, și numărul mare de texte cu date istorice sau mitice se explică și astfel.

Am amintit mai întâi de această direcție, pentru că, mi se pare, aici se găsesc deocamdată piesele și încercările cele mai bune de-a adânci semnificațiile dramatice. Cele care, apelînd la metaforă, mit, parabolă, reinterpretează cu aceste mijloace momente din istorie, dezvoltînd tradiția teatrului poetic. Sub diferite înfățișări se concentrează conflicte de interes general-uman într-un discurs „ideologic” ce surprinde adesea confruntarea cu destinul, individual și colectiv, ori laturi mai puțin manifeste ale existenței. Desigur, chiar în interiorul acestui teatru istoric, se pot delimita nuanțe, după modalitățile întrebunțate, după felul mai apăsător realist al evocării sau, din contră, punînd accent pe ficțiune în primul rînd, apoi după însăși întinderea meditației filozofice.

O piesă precum *Croitorii cei mari din Ualahia* de Alexandru Popescu păstrează (cum arată și subtitlul: „o istorie apocrifă”) vagi urme descriptive ale faptelor propriuzis istorice, localizîndu-și acțiunea într-o țară românească legendară, aflată sub domnia primului Basarab. Repede ne dăm seama că nu amănuntele de cadru și epocă îl interesează pe autor, acoperite tocmai prin ficțiune, ci desprinderea unui simbolic duh al pămîntului care modelează acțiunile oamenilor, înlînțuindu-le pe scara devenirii. Pentru privitorul dinafară (în piesă, preotul catolic, duhovnic al Doamnei), ceea ce se întîmplă în această țară „«barbară», uitată de istorie la poalele Carpaților” pare de multe ori a ieși din cadrele logicii. Rodnicia meleagurilor, alături de obiceiuri, unele rămase în urmă față de o pretinsă civilizație a obiectelor, altele aducînd însă aminte de „...aux portes de l'Orient où tout est pris à la légère”. Dar cu toate acestea, spune personajul „...Un om alcătuieste versuri ce pot sta față-n față, fără rușine, cu-ale celor mai iluștri poeți defuncți sau contemporani! Un altul știe ciopli sensuri abstracte, fără finit, din lemn, un material concret și de dimensiuni foarte finite! Altul aduce la vedere — și de cea mai bună-credință — niște vestimente nemaivăzute... Și pretinde a fi cele mai bune și mai frumoase din lume, deși... greu să poți crede că omenirea va acceptat vreodată să le îmbrace!... Iar principele vostru... și voevod și întemeietor!... îndeplinind — pe scara îndeletnicirilor omenesți — cea mai de jos treabă de serv... (...) Poete!... Ce semn se ascunde în toate astea?”

Piesa, se vede, dorește să circumscrie spiritualitatea creatoare românească, manifestată în planuri multiple (poetul, sculptorul, meșteșugarul, omul de stat) și în ciuda unor vicisitudini ale istoriei care i-au întîrziat numai deplina afirmare, nu însă și mersul ascuns, neîntrerupt, spre lumină. Cu momente comparabile uneori *Cruciadei coșâurilor* (mai ales partea întîi, cea mai bună, cuprinzînd convorbirea dintre capelanul apusean și călugărul autohton, care sintetizează amîndoi două experiențe existențiale diferite, nu mistice însă ca la Blaga), sau readucînd totodată în memorie pagini din „Zodia cancerului”, piesa lui Alexandru Popescu se impune în primul rînd prin transfigurarea metaforică a datelor oferite de istorie, într-un tablou de sinteză coerentă asupra a ceea ce au înfăptuit, și cum, oamenii acestor locuri. Nefirească, ținînd seama și de tonul simbolic al replicilor, apare introducerea unor elemente concrete, individualizate, ce ne transportă din planul mitic în cel al identificărilor (poetul-monah ce recită versuri din Argezi sau sculptorul visînd la cioplirea coloanei etc.).

Tot o „piesă aproape istorică” scrie Paul-Cornel Chitic, *Cronica personală a lui Laonic*, luîndu-și drept personaj principal pe Vlad Dracula și făcînd din cronicarul bizantin, autor al „Expunerilor istorice”, cronicar al domnitorului. Faptele și gesturile lui Țepeș sînt continuu comentate de către Chalcocondil sau precedate de proverbe, iar asta creează un fel de limbaj sibilinic, cîteodată apropiat de absurd. Cu un asemenea procedeu, autorul izbuteste să sugereze o atmosferă terifiantă, prin care se succed, una după alta, ca niște umbre întunecate, execuțiile domnitorului. Din păcate însă, figura acestuia nu prinde consistență decît în ultimele scene ale piesei, pînă atunci pulverizîndu-se în replici care țin prea mult de anecdotică țesută în jurul figurii lui Țepeș. De abia spre sfîrșit înțelegem „nebulnia” lui Vlad, adică obstinția lui de a crede într-o dreptate absolută, atopedepsitoare, căreia îi cad victimă dușmanii, prietenii prinși în greșeală, însuși Chalcocondil, lăsînd în jurul său un gol apăsător, o singurătate ce-l face să se întrebe asupra sensului dreptății, dar nu să se îndoiască de ea. Dreptatea nu poate fi decît una, singură, concept imuabil: „Dreptatea este o mîrșăvie ca oricare alta dacă nu i se închină ca la icoană și cel care o face!”

În temniță, Vlad Dracula pedepsește cu țeapa șobolanii care-și fură unul altuia mincarea, rugînd călăul să-l mai lase cîteva clipe pentru a-și desăvîrși dreptatea. Modi-

fiind datele de acedotă (anecdotele germano-ruse despre Vlad Tepeș), Paul-Cornel Chitic scoate uneori surprinzătoare secvențe tragice. Numai atât, pentru că îi lipsește urmărirea cu consecvență a implicațiilor în care se află personajul principal.

Construită cu probitate și meșteșug e piesa într-un act a lui Paul Everac, *Urme pe zăpadă*. Se arată episodul trădării și prinderii lui Horia și Cloșca în codrul Scorogutului. Față de un episod asemănător din romanul lui Rebreanu, „Crăișorul” (cap. Iuda), noul text dramatic nu aduce alte calități deosebite. De altfel, introduce și prea multe personaje pentru întinderea lui. Așa stînd lucrurile, acțiunea se desfășoară mai mult orizontal, epic, decît în ordinea psihologică, cum ar fi fost de preferat. Subiectul era abordabil prin sondaj analitic. Diferența se vede imediat: între primele pagini ale piesei — cînd personajele își fac simțită prezența parcă din străfunduri, cu un Horia imobil și înțelept, cunoscînd cursul lumii, și un Cloșca precipitat, chinuit de coșmaruri, implorînd stereotip „măcar de-ar ninge!” — și următoarele, scăzute ca relief, înregistriînd doar faptele.

Oprindu-se la proiecțiile interioare ale eroilor, gradate excelent, căci eroii își trăiesc ultimele clipe de libertate, piesa se putea termina.

Cu trilogia *Basarabii* (partea I — *Jurămîntul*; partea II — *Jertfa*; partea III — *Cîntec pentru erou*), Dan Tărchilă încearcă să dea o dramă națională. El caută, ca majoritatea dramaturgilor ce scriu pe motive istorice, să găsească o comunitate a gesturilor și faptelor peste veacuri, o repetabilitate a datelor fundamentale. Eroii sînt Vlad Tepeș, Radu de la Afumați, Mihai Viteazul, toți din stirpea Basarabilor. În plus, legătura dintre părțile trilogiei e făcută prin reluarea unor personaje, neschimbate în esența lor: boierii trădători, călătorul apusean, negustorul turc, călugărul care semnifică obiceiurile țării. Momentele alese sînt și ele cu valențe simbolice, de la legămîntul de unire dintre Vlad și Ștefan cel Mare, pînă la dorința, văzută supremă, a lui Mihai de a stăpîni Transilvania. De aici încep însă defectele textului. Din caracterul prea apăsător alegoric, din răstălmăcirea abuzivă, care reduce personajele numai la expresii sentențioase artificiale. Artificiul, mașinăria scenică se văd numaidecît, în ordine crescîndă de la prima la ultima parte. Dacă cea referitoare la Vlad Tepeș se mai poate citi, avînd încă un simbul epic, absolut necesar evocării istorice, ultima reeditează nefericit retorismul de sorginte pașoptistă, replicile fiind distribuite în versete fals poetice. Impresia e de pagină din Alecu Russo, chiar cu accentele enigmatice ale acestuia, învăluite biblic. Lupta de la Selimber este descrisă, de pildă, astfel: „Și atunci se întîmplă o minune! Se auzi un glas care a trecut ca o înfiorare peste armata noastră chemînd pe oameni la luptă. În fața oștirii apărură un arhanghel cu calul nins de spume și cu sabia ridicată zgriind cerul cu virful ei sclipitor. Oh, maică, de ce n-ai fost acolo să vezi! Ne-am luat toți după arhanghelul acela, scoțînd strigăte de bucurie și de îmbărbătare, izbînd ca un iureș în oastea dușmană pe care am fărîmițat-o în mai puțin de două ceasuri!” Necontestîndu-i deloc bunele intenții, trilogia lui Dan Tărchilă atrage atenția asupra unui revers nefericit al dramaturgiei de inspirație istorică, banalizînd tema.

În schimb, într-o reală convergură poetică și filozofică e scrisă drama lui Ion Omescu, *Săgetătorul*. Replica îmbină rafinamentul expresiei cu tensiunea dramatică a punctelor de conflict. Dacă în *Veac de iarnă*, piesa precedentă, întîmplările erau imaginate, lăsate în voia necesităților de poezie, acum conturul documentar e mult mai apăsător, plecînd de la un fapt real: răscoala lui Hîncu din timpul domniei lui Gheorghe Duca (răscoala e amintită în cronicile lui Neculce, pseudo-Nicolae Costin, mai ales Alexandru Amiras). Într-o succesiune de tablouri, atmosfera crunței perioade a domnitorului țărigrădean e sugerată în tonuri hieratice de cele mai multe ori, prin personaje cu identitate memorabilă (Duca, Ianî vistiernicul, astrologul, Durac etc.). Ar fi greșit să atribuim autorului numai culoarea și pitorescul evocării și să nu observăm totodată aplecarea spre firile profund contradictorii, sfîșiate de pasiuni, deasupra cărora planează un destin conflictual. Hîncu este personajul său caracteristic, amestec de luciditate și patimi, aparent efigie întregă, în fond purtînd semnul lui Ianus. E ceva care scapă ființei umane, ceva tragic ce o face friabilă, supusă unui joc al amăgirilor. Și totuși, în asta, în posibilitatea de a crede și a se îndoi stă poate unitatea ei semnificativă. Ion Omescu face din drama lui istorică, pe deasupra determinantilor temporali, un mod de discutare și desfășurare a personalității bipolare, solicitată de împrejurări-cheie să-i definească antagonismul.

O piesă despre destin, despre ideea de destin ca entitate fundamentală, dincolo de împrejurări, e cea a lui D. R. Popescu: *Cezar, măscăriciul piraților sau Capcana sau Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă*. Pe un vas de pirați, printre prinșii ce-și așteaptă moartea sau răscumpărarea, se află și tânărul Iuliu Cezar, încă anonim locuitor al imperiului. Dar față de ceea ce pun la cale pirații în legătură cu el, Cezar dovedește un dispreț funciar, pentru că nimic nu i se mai poate întâmpla în afara sorții prezise. Cezar își cunoaște destinul și, stîrnind amuzarea piraților, începe să și-l debiteze rînd pe rînd, parcă citindu-l pe Plutarh. Personajul își anulează astfel existența momentană, reală, se joacă pe sine însuși, pe Cezar, așa cum îl cunoaștem rezeumat de analele istoriei, redus la câteva detalii fizice, la câteva înfăptuiri, războaie, expediții, crime, iubiri, complotul din Senat etc. Autorul vrea să spună că și-a negat individualitatea omenească, precisă și neconfundabilă, devenind o idee în mîna împrejurărilor și a destinului. Iar ca idee, necesară și existentă, nu mai contează cine o aduce la îndeplinire, Cezar-omul poate fi înlocuit la fel de bine cu altcineva. Regizindu-și moartea din Senat cu pirații-actori, deci autoparodiindu-se, adevăratul Cezar cade străpuns de pumnale, locul său fiind revendicat de alții — de pirați. Pirandeliană ca desfășurare, aparență substituindu-se realității, piesa lui D. R. Popescu își dezvăluie valoarea incontestabilă printr-un dialog inteligent ce exploatează din plin resursele ambiguității. Expresia gravă stă alături de parodie, așa cum orice lucru prin îngroșare sau reducere devine parodie a lui.

Remarcabilă în totul este tragedia într-un act, publicată de Teodor Mazilu, *O sărbătoare princiară*, unde analiza monstrozității și a abjecției atinge proporții înfricoșătoare. Două sînt punctele nodale ale piesei, ele dezvăluie mecanismul interior, ascuns, al gândurilor și actelor personajelor principale: acela al martiriului iobagilor răsculați de la 1784, la care Nemeș și Iuliana asistă de la fereastra palatului lor, și momentul întoarcerii Apoloniei, fiica, pe care o considerau moartă. În amîndouă ipostazele, planurile se răstoarnă, criminalii devin totodată victime, victime ale propriei frici de moarte, dezlănțuite progresiv. Ceea ce-l face pe Nemeș să asiste cu voluptate la execuția iobagilor nu e numai ura feudalului, ci încercarea de a surprinde reacția biologică similară în fața morții: „Eu am să mă uit. E datoria mea să mă uit. E datoria mea să le sorb groaza picătură cu picătură. Dar nu le e frică, nu le e frică, să mă desfete cu frica lor. Ticăloși! Nu le e frică de moarte... Ticăloși...” Neînregistrarea reacțiilor scontate (la fel se întâmplă și în cazul uciderii Apoloniei) e oglinda supremă în care se pot privi pînă în adînc. Pentru că personajele nu au nici un dubiu asupra monstrozității lor, își cunosc structura, le mai rămîne doar dovedirea unor similitudini. Altă comportare în fața morții le transformă frica în paroxism. Acuzația eventuală că, prin gradul de monstruos la care se află, personajele încetează de a fi viabile nu e întemeiată. Teatrul a operat întotdeauna printr-un sistem de convenții chiar în schema psihologică.

Diferite ca factură, unele întrebînd modalitățile absurdului, nu însă total și ca intenții, de textele analizate pînă acum sînt piesele scrise de Nelu Ionescu (*Fără cartușe, Max!*), Iosif Naghiu (*Week-end*), Deák Tamas (*Manevrele*). Prima, arată și titlul, o pledoarie împotriva războiului, dovedește convingător talentul autorului. Acțiunea, simplă în datele ei, se petrece într-o Franță ocupată de naziști, aflată în ajunul eliberării, aducînd în scenă două personaje: Actorul și Soldatul. Actorul (pare-se ratat) își așteaptă în zori condamnarea la moarte, după ce a provocat prin proprie voință confuzia că ar fi unul din luptătorii din rezistență. E un act gratuit de bravură, dar nu mai puțin o justificare finală a unei existențe neafirmate pînă atunci prin nimic. De altfel, întreaga convorbire dintre eroi înseamnă pentru fiecare o regăsire: pentru unul, a demnității; pentru altul, a înțelegerii și a apropierii umane. Un dialog mobil, apelînd frecvent la paradoxe și, mai ales, neforțînd profilurile, înscrie piesa printre lucrările reprezentabile.

Cu piesa *Nu există nervi*, Marin Sorescu se îndepărtează mult de Iona. Să credem că are dreptul, ca autor dramatic, să rateze cel puțin o piesă. Ceea ce face aici e un dialog agreabil, vag absurd, dar din care nu mai recunoaștem decît ironia specifică scriitorului. Sub frazele imbecile ale personajelor, ironia atacă orice, parodiază orice, dar fără sistem.

Nu o dată ne-am obișnuit să-i dăm cuvintului actualitate accepțiuni care-i sînt străine de fapt, sau care nu îl ating decît spre laturile periferice. În teatru, acelor piese ce purtau mențiunea „acțiunea se petrece în zilele noastre, în anul 1948 sau 1956“, dar care rămîneau în bună măsură exterioare anilor respectivi. Un cuvînt ca acesta sau un altul, ca responsabilă, au fost înconjurate de o mulțime de convenții, și existînd, ele singure, a trebuit totuși să le folosim cînd știam, cel puțin bănuim prezența unor alte accepțiuni, mai grave, mai organice.

La acestea mă gîndesc în legătură cu piesele lui Ion Băieșu, *Iertarea* și *Vinovatul*, în primul rînd pentru că au curajul să înfrunte locuri considerate primejdioase, pentru literatură în general, pentru că au curajul să prezinte drame ale vieții sociale, ale unui timp ce s-a scurs peste noi nu întotdeauna calm și liniștit, păstrînd neatînsă cum-păna dreptății.

În *Iertarea*, personajul principal, George, deși înclinat structural spre anume acte anormale, ar fi avut posibilitatea să-și trăiască o existență liniștită. Împrejurări exterioare lui îl conduc însă spre un alt destin: din facultate este arestat în urma unui denunț fals, apoi, după ce i se dă drumul constatîndu-i-se nevinovăția, e părăsit, fără explicații, de femeia iubită. Traumatismul psihologic suferit accentuează pînă la paroxism simburile iraționale deja existente în firea omului, determinîndu-l la o apatie maladivă. Concretizată în inventarea unui accelerator (pretinsă invenție), prin care se face imun la atingerea timpului, se retrage din timp, schimbîndu-i cursul normal. Evident, vinovăția nu aparține numai celorlalți, este și a lui, care abandonează definitiv ideea reintrării în societate. Tema dramei stă aici într-o *vinovăție* individuală și colectivă, greu separabile, dar și într-o altă întrebare: în ce măsură acțiunile omenești nocive, cu consecințe tragice asupra semenilor noștri, mai pot fi reparate, *iertate*, de conștiința morală. Drama, așadar, nu e numai a lui George, dar și a Lici, autoarea falsului denunț (fostă secretară U.T.M.), care încearcă după ani să-și repare greșeala, să-și salveze victima inconștientă. Încercările, făcute cu o tiranică perseverență, acuzînd pe alocuri jertfa, nu numai că nu au nici un rezultat, dar reprezintă un nou abuz, venind din ideea iertării. Adevărul e răscolitor în concluziile lui: penitența nu înlătură originea ei, nu se răscumpără, actul uman rămîne înscris într-o ordine imuabilă, supus mereu judecății. În prezența celor doi factori care i-au provocat prăbușirea (Lia și Anișoara), George fuge în pădure, lăsîndu-se sfîșiat de lupi.

Nu susțin că toate replicile autorului din *Iertarea* sînt traductibile într-un sistem de abstracțiuni deplin coerent. Dimpotrivă, sînt unele ce te pot lansa pe piste false. O dificultate a organizării lor, o alta a acceptării unor date inițiale despre personaje. Mai presus de aceste lucruri, există în *Iertarea* o atmosferă neguroasă, halucinantă, de adîncă substanță umană. O realitate obsesivă, cu dimensiuni tragice, ce declanșează întrebări, ne solicită mai emoționant și mai decisiv decît simpla virtuozitate tehnică.

Vinovatul, cealaltă dramă, într-un act, urmărește din nou consecințele vinovăției morale, cu aceleași răspunsuri. După douăzeci de ani, făptașul unei crime este confruntat cu actul său și cu tot ce a decurs de aici. Personajul feminin care face această confruntare amintește — prin perseverență și ură — de Anca din *Năpasta* sau de Vitoria Lipan. (Surprinzător, ceva straniu, tiranic se desprinde din caracterele feminine înfățișate de Ion Băieșu.)

Alte piese și autori sînt: *Avionul de Cluj* de Al. Mîtru și Constantin Mateescu, menționabilă pentru evitarea unor convenții ce mai tîn încă de vîrsta și literatura adolescențină; *Poveste neterminată* de Alecu Popovici, spumoasă fabulă pentru copii; *Alizuna*, feerie dramatică de Tina Ionescu-Demetrian. Ultima pornește de la legenda drăgaicelor și, pe linia tradițională a basmului românesc, simbolizează desprinderea din vrajă prin aplicație erotică. Piesa are cîteva momente fabuloase (descîntecul drăgaicelor, peșitul fetei de măritat etc.), dar nu se ridică integral la fantezia poetică necesară. *Înșur-te mîrgărite* rămîne un pisc greu de atins.