

Personajul tînăr

În dramaturgia contemporană, personajul tînăr nu îndeplinește simpla funcție decorativă a elementului de culoare, pitoresc și grație, ci aspiră la un rol esențial: el devine „virful de atac” al temei celei mai îndrăznețe, revelatorul de sinceritate al dramei, indicele ei de adevăr. Chiar atunci cînd nu se numără printre protagoniști, personajul tînăr concentrează investiția etică a operei, exprimă planul ei cel mai înalt de angajare. Iată de ce merită să ne întrebăm: *cine este personajul tînăr al piesei noastre de actualitate?*

Chipul său de azi se înscrie într-o genealogie. Cîndva, în anii de început ai noii literaturi, tinerii, cu pletele fluturînd în vînt, năvăleau în scenă spre finalul piesei, deschideau larg ferestrele și debitau pe nerăsuflăte fraze înaripate și romantice menite să descopere orizonturile. Sarcina lor era exclusiv de a însemna atmosfera. Erau o prevestire, o speranță...

Le-a urmat o generație de tinere personaje cu un destin aparte; poate că nu erau făcuți chiar din carne și sînge, ci erau mai degrabă o proiecție a idealurilor epocii, acești vizitatori însetați de puritate, cu gustul absolutului, eroici, intransigenți pînă la fanatism, gata de sacrificiu, uneori înduioșător de naivi, din piesele lui Dorel Dorian, Al. Mirodan, Sergiu Fărcășan. Frazele lor erau patetice, grandilocvente, încărcate de făgăduinți, conjugate la viitor. Voiau, cu întreaga energie a tinereții, să schimbe lumea din temelii, își asumau toate răspunerile, respingeau îndărjit compromisul, cultivau cu pasiune „cazul de conștiință”. Dacă n-au reușit să schimbe lumea, au reușit, în orice caz, să dea tonul unei dramaturgii limpezi și stenice. Acest val de credință, de ardoare, de austeritate adolescentină, a făcut mult bine teatrului, ajutîndu-l să se curețe de sentimentalismul minor, de moralismul plat al așa-zisei arte educative, deschizîndu-i perspectiva asupra

vieții; dar i-a și dăunat intrucîtva, printr-un soi de opacitate la destine complicate, printr-o răceală puritană, printr-un refuz trufaș al rezonanțelor dramatice care nu încăpeau în perimetrul de principii și precepte dat. Firesc, înseși limitele acestei optici au provocat reacția; dramaturgii au simțit necesitatea să înlăture paravanele de protecție și climatul de seră, să pătrundă în miezul realității, să-și descopere eroii trăind la timpul prezent, înclențați în conflicte care să le angajeze existența. În *Iertarea* lui Ion Băieșu, în *Scurt program de bossanove* de Radu Cosășu, tinerii nu mai sînt „schimbul” cu miinile nepătate, care preia ștafeta istoriei, îndreptînd-o spre altă matcă; ei sînt *impli-cați*, participanți cu drepturi egale la bine și la rău, cu meritele, vinovățiile și răspunerile unei generații precis definite. George și Lia, Simona Levescu și Sorin Procopiu sînt ființe sociale istoric determinate de propriile lor acțiuni, deliberat săvîrșite, nu destine asumate pasiv, roțițe inerte în jocul hazardului; partea lor de suferință și de ispășire e prețul pentru accesul la cunoașterea și înțelegerea omenescului esențial. Eroii acestor piese sînt poate singurii care *fac politică*, și astfel devin prin excelență reprezentativi pentru epocă; de aceea, destinul lor este pasionant.

Cîteva piese recente (sau recent afirmate) privesc personajul tînăr în altă lumină. Nu mai e vorba acum de a reconstrui totul din temelii; teatrul caută ritmul și pulsul unei societăți statornicite, echilibrate, cu o dinamică ordonată, și observă că ființa neliniștită, tumultuoasă, a tînărului întîmpină dificultăți de integrare. Schematic vorbind, eroul stă față în față cu „lumea adultă” (adică lumea resemnată, alienată prin renunțare), evident nu într-un tradițional conflict de generație, ci într-unul de natură etică. *Ingerii triști* ai lui D. R. Popescu rămîn prototipul

întregii serii, pentru că aci se polarizau fără echivoc termenii: nonconformismul agresiv și blajina inerție, inocența pedepsită și compromisiul conștințit, aspirația spre marile elanuri ale inimii și îmbăseala micilor minciuni de fiecare zi. Ion și Silvia au fost pe drept cuvânt favoriții stagiunii trecute: aspra lor sinceritate, autentică nevoie de adevăr și demnitate, rănile și izbiturile căpătate în matchul violent și dezordonat cu „lumea” — totul se leagă laolaltă pe structura unor caractere vii. Important în cazul lor este experiența străbătută cinstită, cu toate riscurile și consecințele. o ucenicie a vieții, la capătul căreia se află „mîntuirea”, meritată și dobîndită. O astfel de descătușare sufletească nu poate fi obținută la adăpost de furtuni și încercări, cu gulerașul scrobît, nota zece la purtare și „nu ne duce pe noi în ispită“...

„Reciproca” nu e însă, din păcate, la fel de adevărată, deși *ispita* în sine îi fascinează acum pe dramaturgi. Personajul la modă e îngerul căzut, protestatarul, rebelul; sau cel puțin copilul teribil, ultimul golan. Înainte de a avea „o dramă”, eroul arborează însemnele ei distinctive: păhărelul de coniac (whisky, gin, șampanie, orice), și mica psihofilozofie. E egocentric, subiectivitatea lui se dilată patologic. În piesele cu tineri se bea și se discută fără întrerupere, și cea mai crîncenă e beția cu vorbe. Nu rezistă contagionii nici condeiele consacrate: printre adulții adevărați, simpli, umani, nefericiți, juna electronistă Mira (*Camera de alături* de Paul Everac) încearcă să atingă „autenticul” îmbătîndu-se criță și făcînd amor pe acoperișuri. Verbiajul delirant, mai mult decît faptele, este artisticeste impudic. Paradoxal, vibrația ei tragică are temelul real intuit de scriitor. Acesta nu și-a filtrat însă observațiile prin prisma unui caracter, ci a trecut asupra personajului tînar obsesiile și culpa celor maturi, l-a transformat într-un instrument de rezonanță solicitat pînă la paroxism. N-am dat exemplul la întîmplare; iată alte două piese, de astă dată centrate chiar asupra însinguraților, neînțeleșilor, a celor „altfel” decît toată lumea — tocmai pentru că ei reflectă, preiau și plătesc o dezordine originară în alcătuirea lumii: *Tango la Nisa* de Mircea Radu Iacoban și *Rebelul* de Ion Omescu. Neîndoielnic, interesul dramaturgilor pînteste către zone mai greu de cercetat, năzuind să smulgă personajul tînar din schemele și formulele uzate, să-i acorde creditul unui univers sufleteș deosebit.

Tango la Nisa este însă demonstrația modului cum poate fi irosită o inspirație fertilă. Mircea Radu Iacoban își alesese bine mediul și momentul dramatic — cel al confruntării tînarului intelectual cu realitatea viitoare sale existențe, la sat. Dar drama este imediat deviată de la sursă. Pe scriitor nu-l interesează ciocnirea cu aspirările acestor noi existențe, încercarea puterilor, acomodarea, înfrîngerile, tentația mediocrității; de fapt, el nici nu are în vedere satul ca loc

al realității concrete, ci satul ca metaforă: ograda cu rațe și iazul cu pește la discreție pentru chiolhanuri de burlaci, spațiul meditațiilor calme din care se nasc uluitoare studii pe teme înimaginabile („Gugustiucul în România” — ca „Alexandru cel Mare în Media”!). Acțiunea e plasată într-o circumstanță; dar nu o circumstanță banală, cu tuică și vin, ci una unde strălucesc etichetele multicolore ale alcoolurilor scumpe din strănătate, cele care stimulează crizele metafizice și divagațiile livrești. Intelectualii „așezați” nu sînt de față, ei trăiesc parcă de pe acum în comunism — e destul o fantezie și, din fundul Moldovei, dau în corpore o fugă să-și petreacă revelionul pe Coasta de Azur. În paradisul acestei pastorale tip secolul XX, singurii ce nu-și găsesc locul sînt cei ce poartă nemulțumirea în suflet: pe pragul de jos, licheaua patentată, Relu, pe cel de sus, Corneliu, profesor de română prin forța împrejurărilor; acesta trăiește psihoga victimei, se alcoolizează metodic și-și descarcă furia în scurte crize de impertinență. Stilul „blouson noir” nu-i îmbogățește însă personalitatea; singularizarea ca atare nu creează valoare.

Evident „complexul de ratare” poate fi și el o premisă dramatică excelentă; dar cu condiția să fie proiectat pe ecranul unor cauze și consecințe reale, chiar dacă mai puțin decorative. Din nou însă, Mircea Radu Iacoban preferă să eludeze. El își scoate eroii din dilemă, oferindu-le soluții din afara cadrelor conflictului: merituosul ornitolog va fi recompensat printr-o plecare la Roma (ministerul de resort are suprema delicatete să-l anunțe despre aceasta telefonic, în noaptea Anului Nou), iar turbulentului filolog i se deschid zările afirmării intelectuale printr-un concurs de traduceri. Convenție, bineînțeles; dar recursul la trucurile din arsenalul vodevilului într-o problemă ale cărei necunoscut se revendică de la tragicomedia realistă echivalează cu o renunțare. Inutilă e drama, inutili sînt protagoniștii ei, cu toate răsurile lor de conștiință, dacă acceptăm ideea — implicită — că în sat oricum nu se pot realiza, uman și profesional; dar, pentru cine e cuminte, harnic și răbdător, răsplata evadării vine în cele din urmă.

Neîncrederea scriitorului în potențialul dramatic al cotidianului, al mediului normal, al personajului „om ca toți oamenii” devine cu atît mai evidentă în *Rebelul* lui Ion Omescu cu cît meșteșugul său literar e mai rafinat și el își abordează lumea ovasi-interlopă de pe o poziție programatic intelectualistă. Avem de-a face cu o fată care, fascinată de orbitoarele străluciri ale olimpulii vedetelor de cinema, încearcă să-și atingă visul de lux și celebritate practicînd foarte vechea meserie a vinzării trupului; și cu fratele ei, hoț, abia ieșit din pușcărie. Dar scriitorul nu le îngăduie să-și asume condiția căreia îi aparțin, ci le impune o normă psihică elevată, prin care-i scindează; deci, fata își face liniștitul comerț cu gîndul la o mare iubire, iar băia-

tul își compune o atitudine de out-sider poetic și misterios. Dacă Mimi, totuși mai simplă, se înscrie în categoria verosimilului, accentele calde și pasajele strident vulgare umanizind-o deopotrivă, Dan, în ciuda partiturii incontestabil frumoase, e o ficțiune sofisticată. Aura de simpatie cu care Ion Omescu împodobeste, generos, „delicvenții cu suflute de copil”, nu e suficientă pentru a le da consistență. Ca personaje dramatice, n-au structură, sînt alcătuiți din trăsături și reacții disparate; iar în planul mai general al creației de artă, *nu semnifică* — ceea ce le e fatal, oricît efort de elaborare s-ar fi investit în discursul lor.

E de la sine înțeles că amîndouă aceste piese, diferind prin ambiții, izvorăsc dintr-o nedeghizată intenție educativă și că scriitorii și-au extras problematica din viață, din faptul divers la ordinea zilei. Cu atît mai bizară e preferința lor comună pentru acest mod de a privi printr-un ochean întors, care îndepărtează amețitor ceva ce poate fi atins cu mîna. În această ordine de idei, e interesant de observat că scena e traversată și de alți tineri, pe care raza reflectorului nu-i conturează însă. Eleva Silvia (*Rebelul*) e numai un termen de referință: ea e candoarea. Olga, doctorița comprehensivă și săritoare (tot o doctoriță, cu o soartă artistică asemănătoare, e simbolul salubrității morale și în *Tango la Nisa*) răspunde la telefon și la sonerie, îi hrănește și-i consolează pe cei din jur, iar la un moment dat se mărită cu un

pacient. Dar, literar, n-are dreptul la viață, nimeni nu are timp de pierdut cu ea, pentru că lumina ei fără umbră presupune banalitate. De unde această prejudecată? Departe de mine gîndul de a reinvia vechea dispută simplistă despre eroii pozitivi și cei negativi și despre procentul în care sînt reprezentați. E vorba despre altceva: despre puterea revelatoare a personajului, despre adevărul său lăuntric. În jurul nostru se plimbă din totdeauna tot soiul de ființe ciudate, pito-rești, extravagante; dar se știe că, transplantate aidoma pe scenă, ele pot comunica cea mai iritantă senzație de fals. Așa încît întrebarea rămîne: de ce acreditează teatrul acum o imagine atît de artificios problematizată a tînrului, în vreme ce dramele sale, uneori zguduitoare, sînt liniarizate? E de vină neîncrederea snoabă în resursele de surpriză și mister ascunse în adîncimile celei mai modeste existențe? Sau, mai grav, e neputința de a le descoperi și revela scenei? Poate că e doar un mic capriciu al modei, infiltrînd pe nesimțite găteliile adunate din filme și piese cu „furioși” și „mîncinoși”, care creează atît de ieftin iluzia spectaculosului, a imprezibilului... Poate că e un impas real, provocat de o stagnare a investigației, de o criză de cunoaștere artistică. În definitiv, *cine este personajul tînar al piesei noastre de actualitate?* Spuneam despre el că e purtătorul a ceea ce numim, chiar dacă termenul s-a demonetizat, *mesaj*. Obiectul ar merita osteneala unui schimb de opinii; drept care, lansăm cuvenita invitație.

Carmen Galin (Petra) și Viorel Comănici (Corneliu) în „Tango la Nisa” de Mircea Radu Iacoban la Teatrul Național din Cluj. Regia: Victor Tudor Popa. Scenografia: I. Th. Ciupe.

