

## REPERTOIRE VS. CANON IN THE ROMANIAN TELEVISION THEATRE DURING COMMUNISM

Radu Nechit

PhD

*Abstract: Realistic socialist aesthetics, the calking of the Soviet cultural model or audience's congeniality for certain types of performances often interfere with TV producers' vision. The propensity of tv makers for staging drama texts signed by Russian writers, for example, wasn't always a voluntary and assumed choice, but, too often, a constraint coming from outside. Just because of this grid, more or less imposed by the Party, the relations established between the repertoire of the Romanian television drama and the literary canon of the time (in this case, the drama canon), were sometimes imbalanced. On other words, aesthetic criteria suffered because ideological interferences that required a certain reception grid, unfortunately different from an adequate reception and a synchronous assimilation of cultural tendencies which have marked universal dramaturgy. The Romanian dramatic literature has been built on a human and social issue.*

*Keywords: realistic socialist aesthetics, television theatre, ideology, Romanian dramaturgy*

Estetica realist-socialistă, calchiera modelului cultural sovietic ori afinitățile publicului doar cu anumite categorii de spectacole au interferat adesea cu viziunea realizatorilor TV. Predispoziția realizatorilor spre montarea scenică a scriitorilor proveniți din literatura rusă, de pildă, nu a fost mereu o alegere voluntară și asumată, ci adeseori o constrângere venită din exterior. Tocmai din cauza acestei grile mai mult sau mai puțin impuse realizatorilor de televiziune din partea partidului, raporturile stabilite între repertoriul teatrului românesc de televiziune și canonul literar (în cazul de față, dramatic) al epocii s-au aflat uneori în dezechilibru. Altfel spus, criteriul estetic a avut de suferit din cauza interferențelor ideologice, care impuneau o anumită grilă de receptare, diferită, din nefericire, de receptarea adecvată și de asimilarea sincronică a tendințelor culturale care au marcat dramaturgia universală.

Pe de altă parte, perioada dezvoltării dramaturgiei contemporane coincidea, după cum remarca Valentin Silvestru, cu „apariția, în serie continuă, a noi personalități creatoare, de constituire a unui concept modern de dramaturgie română, putând impulsiona și redactarea unor istorii literare specializate”<sup>1</sup>. Procesul de dezgheț ideologic coincidea cu procesul de eflorescență dramaturgică ce a apărut și în urma deschiderilor tematice și artistice ale noilor piese și autori. Conceptul modern de dramaturgie este sincron cu mutațiile produse în contextul literaturii române și poate exprima un model cultural-artistice. Literatura dramatică română s-a edificat pe o problematică a umanului și a socialului, iar operele dramatice ale perioadei analizate, purtând însemnele realității, sunt însuflețite și unificate estetic și tematic de reliefa marilor probleme de

---

<sup>1</sup> Valentin Silvestru, *Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană*, în *Teatrul* nr. 5, anul XXI, mai 1976, p. 19.

viață, a celor din sfera cotidianului, dar și de mutațiile de ordin psihologic ce au loc în conștiința individului contemporan.

### **Panorama dramaturgiei românești din perioada comunistă. Canonul dramatic al epocii**

Evoluția dramaturgiei în România comunistă urmează îndeaproape transformările politico-ideologice ale epocii, dar și evoluțiile, mutațiile estetice, de gust, care se petrec în structura publicului. Vom încerca în analiza ce urmează să trasăm câteva linii generale ale evoluției dramaturgiei române în perioada 1957-1989. Ne-am bazat această analiză pe studierea mai multor istorii ale literaturii române și, în special, ale dramaturgiei. Perioada de până în 1957 (anul înființării Televiziunii Române) a fost caracterizată printr-o dramaturgie a identificării, care aducea în prim-plan problematica lumii „noi”, întruchipată în conflicte lineare și în personaje uniforme, lipsite de profunzime și de subtilitate, cu o vorbire declarativă și cu final previzibil, în care binele învingea mereu. Din punct de vedere moral, opțiunile erau cât se poate de clare, iar profilurile personajelor era „la înățăimea epocii” în piesele unor Tudor Șoimaru, Victor Eftimiu, Lucia Demetrius, Maria Banuș, Mihail Davidoglu etc. Prin simpla enumerare a autorilor acestei perioade (care se prelungește, de fapt, până în 1965), înțelegem că, din punctul de vedere al formației și al vârstei dramaturgilor care erau atunci prezenți, nu se putea vorbi despre o generație omogenă.

În *O antologie a dramaturgiei românești (1944 – 1977)*, Valeriu Râpeanu<sup>2</sup> face o distincție între teatrul de inspirație contemporană și cel de inspirație istorică, având drept criteriu al taxonomiei reprezentarea realității, fie la nivelul realismului societății, fie al modelelor din istoria României. În acest context, ar trebui definite și interpretate critic conceptele de teatru de inspirație contemporană și cel de inspirație istorică. În economia demonstrației autorului, cel de al doilea concept răspunde determinativului că istoria României este un „nesecat izvor de inspirație” pentru creatori, pentru a-și asuma misiunea și valorile într-o lume în plină transformare, a cărei dinamică impune anumite modele de comportament. Grila de interpretare pe care am propus-o urmărește periodizarea propusă de Valeriu Râpeanu, la care am corelat evoluția genului dramatic în dramaturgia românească surprinsă și de viziunea lui Mircea Ghițulescu și Mihai Florea<sup>3</sup>.

Una dintre piesele-reper ale epocii îi aparține lui Lucian Blaga și se intitulează *Anton Pann* (1945) – piesă care vorbește mai mult despre portretul artistului în general decât despre acela al unui anumit artist. În încercarea de tipologie a lui Valeriu Râpeanu, piesa lui Blaga devine un simbol al epocii postbelice pentru condiția artistului ca promotor al luptei pentru dreptate. Piesa *Anton Pann* poartă amprenta esteticii timpului în ceea ce privește relația directă, imediată a autorului cu atmosfera care se contura în acea perioadă. Dimensiunea estetică-artistică a teatrului de televiziune ca produs media are ca principal reper de evaluare reprezentarea. Astfel, unele piese au ca sursă de inspirație cotidianul, viața de fiecare zi, cu eroi și anteroi, sau istoria ca modalitate de recuperare a unei anumite realități, reconstruirea unui trecut marcat de situații-limită în care eroii fac față schimbărilor și sunt readuși astfel în actualitate cu alte dimensiuni simbolice, pentru a crea modele demne de urmat întru apărarea valorilor societății.

<sup>2</sup> vezi Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Editura Eminescu, 1978.

<sup>3</sup> Vezi Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000 și Mihai Florea, *O scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970.

În afară de „generația măștrilor”<sup>4</sup>, care a marcat perioada de început a dramaturgiei românești, cei care se afirmă acum în teatru proveneau din alte medii decât acela dramatic: din zona reportajului și a poeziei (Aurel Baranga, Alexandru Șahighian), din zona cronicii dramatice (ca Tudor Șoimaru), din zona actorilor (Ionel Țăranu) ori din cea a prozei (Laurențiu Fulga)<sup>5</sup>. Debuturile din anii '50 dezvoltă această structură compozită și heteroclită a autorilor dramatici prin prezența unor autori precum Lucia Demetrius, Maria Banuș, Paul Everac, Dan Tărchilă, Titus Popovici, Mihai Beniuc etc. și elimină astfel ideea de generație. Se remarcă, în evoluția dramaturgiei românești din primul deceniu de realism socialist, lipsa unei direcții unificatoare, a unei concepții unitare sau a unor programe teoretice și dramatice capabile să aducă schimbări de orientare sau de concepție dramaturgică.

Mulți dintre scriitorii la care m-am referit au fost dramaturgi doar ai unei singure perioade. De exemplu, piesele Mariei Banuș rămân expresia unui mod aproape dogmatic și pueril de a se raporta la realitate și de a o înțelege. Prin *În valea cucului* (1959), Mihai Beniuc promitea să realizeze o largă înconvenționalismul pieselor despre țărani<sup>6</sup>. Laurențiu Fulga se făcea remarcat în prima parte a anilor '50 cu piesa de război *Ultimul mesaj* (1951), în care apăreau momente de reală trăire psihologică, definiții pentru creația sa de mai târziu. Pe de altă parte, au existat cazuri în care o contribuție discontinuă a marcat un moment de referință cu consecințe pozitive pentru dezvoltarea ulterioară a dramaturgiei noastre. Exemplul lui Titus Popovici cu *Puterea și adevărul* (1973), al lui Eugen Barbu cu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (1959) și al lui Marin Preda cu *Martin Bormann* (1968) sunt edificatoare pentru atracția pe care dramaturgia a reprezentat-o chiar și pentru cei care aveau deja o anumită notorietate în zona literaturii non-dramatice.

Generația care a apărut după 1956 a ilustrat în egală măsură dramaturgia, dar și alte genuri. D.R. Popescu, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Paul Anghel, Ecaterina Oproiu au scris dramaturgie pentru că au avut ceva esențial de spus și au introdus astfel în teatru un limbaj nou. Aceștia, alături de dramaturgi prin excelență, ca Horia Lovinescu, Paul Everac, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu sau Radu Dumitru au fost creatori prin ale căror texte dramaturgia română a cunoscut momentele definiții ale evoluției sale<sup>7</sup>. Vom încerca, pe baza sistematizării datelor din istoriile literare și ale dramaturgiei, să punctăm câteva repere în evoluția genului dramatic în acea perioadă.

### Începuturile teatrului istoric contemporan

Autorii care au scris teatru istoric în prima fază a regimului comunist aparțineau „generației măștrilor”: Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Al. Kirițescu. Deși pe tărâmul piesei „de actualitate” și al evocării „lumii apuse” din deceniul al șaselea înconvenționalismul de gen acționant impunând anumite canoane dramatice, în unele dintre aceste drame autorii manifestau și posibilitatea de exprimare a propriei personalități creatoare. Astfel, *Nunta din Perugia* (1948) de Al. Kirițescu este o piesă de o mare calitate dramatică, Bălcescu (1948) constituia una dintre acele „cântări” ale vieții de intelectual a lui Camil Petrescu, iar *Matei Millo* (1953), prin nota de

<sup>4</sup> În tipologia pe care Valeriu Râpeanu o propune pentru a descrie dramaturgia românească din epoca comunistă, autorul folosește sintagma „generația măștrilor”, ce provine mai degrabă din terminologia teatrală, ci nu din cea dedicată teoriei literare sau criticii generaționiste. Este o sintagmă cu un mare efect de generalizare, sub care stau, într-un amestec heteroclit, dramaturgii perioadei preclasice, clasice și interbelice. De fapt, o putem identifica cu formula „dramaturgi canonici”.

<sup>5</sup> Eugen Luca, *Teatru*, nr. 4, anul I, septembrie 1956, p. 29.

<sup>6</sup> Sică Alexandrescu, *Un cuvânt despre piesa lui Mihai Beniuc: «În valea cucului»*, în *Teatrul*, nr. 1, anul IV, ianuarie 1959, p. 45.

<sup>7</sup> Constantin Pascu, Mircea Muntean, Tania Angelescu, Dumitru Velea, *Teatrul dramatic „I.D. Sârbu” Petroșani sau Teatrul în Valea Jiului*, schiță monografică, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2008, p. 45.

lirism și prin identificarea sentimentală, rămâne un punct culminant al creației lui Mircea Ștefănescu.

În orice caz, piesele lor, ca și ale continuatorilor, folosesc istoria doar ca pretext pentru a se referi la actualitate. „Nu de puține ori «dramele istorice» răspundeau mai expresiv nevoii de actualitate, decât cele cu subiecte contemporane, poate și pentru că deplasarea în istorie oferea perspectivă și adâncime.”<sup>8</sup>. *Locțiitorul* (1967) de Horia Lovinescu, *A treia țeară* (1971) și *Răceala* (1976) de Marin Sorescu, *Constandineștii* (1973) de Paul Everac reprezintă modele absolute de „reflectare mediată a actualității numai bune pentru cel ce-i place să se vorbească pe ocolite și nu pe șleau”<sup>9</sup>. D.R. Popescu este unul dintre cei mai înverșunați dramaturgi ce au atacat regimul politic al vremii. Astfel, în piese precum *Pisica în noaptea anului Nou* (1970), lectorul de astăzi poate cu ușurință să descopere printre rândurile dramei o virulentă critică adusă stalinismului sau chiar comunismului românesc în *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* (1979). Mult iubitele șantiere ale patriei sunt caricaturizate și dezvăluite în toată lipsa lor de substanță în textul *Hoțul de vulturi* din 1980.

Începând cu anii '60, dramele istorice tind să dobândească un caracter tot mai marcat parabolic, dezvoltându-se bivalent pe planul momentului sincron evocat, dar și pe cel diacronic al evocării istorice. În lucrarea *Viziuni și forme teatrale*, Constantin Măciucă vorbește despre inspirația istorică în dramaturgie „ca propulsatoare de idei și înțelesuri de largă generalitate, capabilă să exprime și să explice analogic multitudinea fenomenelor concrete apărute pe spirala istoriei”<sup>10</sup>. Aceste funcții parabolice ale istoriei apar, de exemplu, în piesele lui Paul Anghel, Horia Lovinescu și Paul Everac, în dramele antice ale lui Dumitru Solomon, dar se regăsesc și în unele texte ce sunt inspirate din realitatea istorică mai recentă ale lui D.R. Popescu, Ion Băieșu etc. „Una dintre cele mai viabile soluții de a vorbi despre actualitatea istorică, sesiza Mircea Ghițulescu, erau alegoriile istorice sau mitologice.”<sup>11</sup> Istoria servea drept inspirație pentru reflectarea imediatității politicului. Prin aceste forme literare se oferea perspectivă și adâncime subiectelor inspirate din contemporaneitate.

Continuând drama romantică, dramaturgii îi accentuau latura eroică, „dăruirea pentru marile cauze ale poporului”<sup>12</sup>, ideea de sacrificiu, dezinteresul personal etc. Unele dintre aceste noi texte încercau să delimiteze și rolul artistului în societate. În *Cumpăna* (1949) de Lucia Demetrius, *Iarbă rea* (1948) de Aurel Baranga și *Lumina de la Ulmi* (1954) de Horia Lovinescu, problema opțiunii se situa în mediul intelectualului, în special al celui ce aparținea domeniului științei și tehnicii, care se formase în împrejurările sociale și morale ale vechii societăți și care acum încerca să înțeleagă o realitate în curs de transformare. Unele dintre personaje, cum ar fi Sandu Alisandru din *Haiducii* lui Victor Eftimiu, trăiesc mai mult prin ceea ce se spune despre ei, prin imaginea conturată de alții. Numeroase texte se remarcă și printr-o tentă sociologică prea apăsată, prin replici declarative și prin sublinierea didactică a unor „adevăruri” ideologice. Valentin Silvestru constata, de altfel, că drama nouă „nu-și mai propune să dramatizeze istoria, ci să o problematizeze, să o politizeze, ceea ce îi ajută să-i dezvăluie, în consecință ultimă, dramatismul fundamental”<sup>13</sup>.

Horia Lovinescu este autorul câtorva versiuni ale angajării istorice și politice prin integrare teoretică, nu prin adaptare mecanică. Eroii săi cunț excepționali tocmai pentru că

<sup>8</sup> Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Editura Albatros, București, 2000, p. 187.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 140.

<sup>11</sup> Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 187.

<sup>12</sup> Valeriu Răpeanu, *op. cit.*, p. 140.

<sup>13</sup> Valentin Silvestru, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 83.

„implicarea sau dezicerea lor este urmare a unui dramatic de conștiință. Matei și Petru din *Citadela sfărâmată* (1955), Mereuță din *Surorile Boga* (1958) sunt personaje problematice aflate în căutarea unui echilibru filosofic care îl determină pe acela politic și social-istoric, nu produse finite, «semipreparate» ideologice ca Bunica Pavel din *Surorile Boga* sau Frâncu (*Febre*, 1961)<sup>14</sup>. Frământările psihologice și sondarea straturilor profunde ale eului conștient dădeau o tentă intelectuală dramelor lui Horia Lovinescu. *Al patrulea anotimp* (1969) se aseamănă cu *Mutter Courage*, prin prezența personajului feminin Amalia Pușcașu, „care se hrănește din vânzarea mitului propriului ginere, intelectualul comunist Elefterescu”<sup>15</sup>. Prin acest text, Lovinescu restabilește proporțiile reale ale unui mit-șablon al literaturii realist-socialiste: „eroul pozitiv” prin care autorul își detensionează problemele de ordin social și politic. Prin aceste procedee de *mascare* a sensului prim al textului, fie prin modificări formale ce țin de alte structuri teatrale, din alte epoci istorice, fie prin *infuzii* alegorice sau comice, dramaturgul reușea să *păcălească* vigilența cenzorilor, fără a face rabat estetismului și valorii literare. Emblematic pentru această tehnică subversivă este și textul *Paradisul* (1974) care, după cum remarca Mircea Ghițulescu, „este o foarte serioasă alegorie politică, pentru că sub aerul de șotie, de improvizatie comico-fantastică, cu roboți umanoizi ce completează împotriva oamenilor, se ascunde o satiră a totalitarismului”<sup>16</sup>.

Anul 1967 poate fi considerat un moment de cotitură prin apariția textelor semnate de Al. Voitin (*Procesul Horia*), Horia Lovinescu (*Petru Rareș*) și Paul Everac (*Urme pe zăpadă*). Din acest moment, dramaturgia istorică trece de la ilustrarea cu procedeele cronicii dramatizate la interpretare, meditație și dezbatere. Se creează acum o sinteză între teatrul eseistic al lui Camil Petrescu, de tip *Danton* (în legătură cu această piesă, Camil Petrescu făcea o afirmație surprinzătoare în *Prefața* primei ediții din 1931, reluată în *Fals tratat pentru cazul autorilor dramatici*, și anume că „*Danton* nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică [...], pentru că drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric pe care îl prelungește în ficțiune”<sup>17</sup>, pe când *Danton* abia dacă reorganizează un material documentar într-o structură dramatică), și drama mitică a lui Lucian Blaga. Eroismul este unul *de facto* și nu unul declarativ, iar tirada epopeii se sublimază în meditație reflexivă. Momentul biografic evocat nu mai este cel al apoteozei, al victoriei, ci al dificultății, al dilemei critice. Evenimentele sunt văzute într-un moment concret al desfășurării lor, dar dramaturgul reține, mai degrabă, procesul intentat de individ societății. De aici, valoarea de generalizare a pieselor, ce ține de confruntare la Al. Voitin, de meditație la Horia Lovinescu și de imaginea colectivă la Paul Everac.

Odată cu *Explozie întârziată* (1959), dramaturgia lui Paul Everac marchează o ruptură între exigențele estetice și ideologice ale realismului socialist ce vizau o oglindire aproape fidelă a dezideratelor epocii și asumarea destul de timidă a individualității personajelor. O determinare cantitativă a socialului există în mai toate dramele lui Paul Everac. Îndemânarea în domeniul dramei istorice i-a fost recunoscută instantaneu după apariția pieselor scurte, *Iancu la Hălmașiu* (1967) și *Urme pe zăpadă* (1968), despre Avram Iancu și Horia. *Constandineștii*, urmat de un întreg volum (*Viața lumii*, 1987), îl aduc în discuție și ca *raisonneur* al istoriei. Volumul citat nu conține drame istorice propriu-zise, ci sunt „investigații într-o zonă în care nimic nu este «istoric» sau «actual», dar ține de permanența efemeră a ființei”<sup>18</sup>. Spre deosebire de alți dramaturgi, Paul Everac este mult mai preocupat de individ și de metamorfozele sale interioare,

<sup>14</sup> Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 216.

<sup>15</sup> Idem, p. 217.

<sup>16</sup> Idem, p. 225.

<sup>17</sup> Constantin Măciucă, *op. cit.*, p. 151.

<sup>18</sup> Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 239.

decât de contextul social care îl conține și îl determină, evitând să dea naștere unor formule dramatice care să adopte tiparele alegoriei, parabolei sau reconstituirii documentare. În așa-numitele drame istorice, „Everac construiește o lume dinamică până la violență. O adevărată colecție de atrocități ce mutilează viața lumii sau, dimpotrivă, o arată în adevărata ei înfățișare. Este o *divina commedia* unde răul cheamă răul, suferința – suferința, cruzimea – cruzimea. Este un purgatoriu: dramaturgul violentează, dar te silește să te gândești la rău și să-l animi.”<sup>19</sup>

Pe aceeași linie se înscrie și Paul Anghel. Personajele-eroi din *Săptămâna patimilor* (1968) sunt Ștefan cel Mare și Doamna Maria, iar în *Viteazul* (1969) – Mihai. Dramele nu sunt o cronică, ci o „ipoteză dramatică de veac eroic moldav” și un „basoreliev dramatic pe șapte tablouri”. Deși folosesc documentul și personajele din epocă, piesele dau o altă viziune asupra vremurilor, punând în evidență violența caracterului lor.

Marin Sorescu radicalizează această tendință, iar în textele sale momentul și cadrul ales devin mai degrabă un pretext, în sensul teatrului istoric al lui Shaw și Anouilh. Etapa *istorică* a teatrului sorescian marchează trecerea spre o nouă etapă de creație. Astfel, dramaturgul se deține de exercițiile de rescriere ale absurdului, pe care le depășește, dar nu întru totul. Drame precum *Răceala* păstrează elemente din textele măștrilor genului absurd, cum ar fi Camus și Dürrenmatt. „Deși situate într-o istorie concretă, prin capacitatea lor de generalizare, piesele istorice ale lui Marin Sorescu ies din particularitățile de spațiu și timp ale unei epoci date, devenind metafore ale politicului. Istoria pe care o dramatizează Sorescu este una superior și poetic empirică (...), o *metaistorie* mereu schimbătoare și mereu aceeași. Originalitatea acestor drame este determinată de existența câtorva structuri perfect sudate, între care metaforizarea intensă a evenimentului istoric și tehnica analogiei cu prezentul sunt cele mai relevante.”<sup>20</sup>

Ca orice fenomen nou, și această tendință a dramaturgiei noastre a produs uneori fenomene de epigonism și expresii degradate. Demitizarea devenise o adevărată modă a timpului, reversul imaginii istorice apărând sub forma unei viziuni primitive, degradante.

### **De la didacticismul social la dramele adevărului uman**

Între 1953 și 1957 se amorsează un proces evolutiv cu consecințe importante în dezvoltarea dramaturgiei române: o încercare de a comunica altceva decât dogmele realismului socialist și de a produce o nouă orientare. Textele care marchează această cotitură în evoluție sunt *Citadela sfărâmată* a lui Horia Lovinescu și *Mielul turbat* (1954) de Aurel Baranga.

În *Citadela sfărâmată*, Horia Lovinescu aduce mai multe formule dramatice: „Este o cronică a anilor de după război, dar și o pictură de epocă și de mediu, o «dramă de idei», dar și o frescă. Un panou amplu, în manieră discret proletcultistă, cu hiper-realismul naiv al portretelor, cu scene de masă în fundal, cu momente ale insurecției armatei expuse direct (...), cu gărzi muncitorești în acțiune, schimburi de focuri la scenă deschisă și răniți salvați în ultima clipă.”<sup>21</sup>. Horia Lovinescu pune în scenă două atitudini antagonice ce se regăsesc în individualitatea personajelor sale, dintre care unele se raportează pasiv idealist la realitate, iar altele activ, materialist. Este vorba, de fapt, nu atât de o dramă la nivel ideatic, ci de asumare a suferinței provocate de drama de idei pe care o trăiește personajul.

În mod similar, piesa lui Baranga marchează deschiderea spre contemporaneitatea decorsetată de clișeele ideologice. D.R. Popescu în *Piticul din grădina de vară* (1972) și *Vara imposibilei iubiri* (1966), Romulus Guga în *Speranța nu moare în zori* (1973) sunt artizanii

<sup>19</sup> Idem, p. 242.

<sup>20</sup> Idem, p. 313.

<sup>21</sup> Idem, p. 214.

acestei direcții care sublimează realul și-l potențează într-o expresie ce implică poezia și meditația asupra unor concepte precum imposibilitatea izolării, a retragerii absolute, a încercării de a reedita în secolul al XX-lea experiențele unui Robinson – cum se întâmplă în *Passacaglia* (1960) de Titus Popovici. Dramele lui D.R. Popescu introduc o nouă tipologie de personaje, nu foarte mult exploatată de ceilalți dramaturgi, și anume, după sintagma lui Mircea Ghițulescu, „personaje investite cu misiunea demistificării (...) eroii săi aminteau de «tinerii furioși» (angry young men), la modă în anii '60”<sup>22</sup>, al căror rol era să identifice și să dea glas, în desiușul alegoric și parabolic, aceluși firav izvor de adevăr.

Începând din anii 1964-1966 – odată cu *Moartea unui artist* (1964) și *Omul care și-a pierdut omenia* (1965) de Horia Lovinescu, *Ștafeta nevăzută* (1964) și *Simple coincidențe* (1966) de Paul Everac, *Nu sunt Turnul Eiffel* (1964) de Ecaterina Oproiu –, drama românească începe să atingă momentul maturității sale ideatice și să se diversifice în modalități expresive din cele mai interesante și mai vii. Se desprind două direcții evolutive, ambele prefigurate de operele lui Horia Lovinescu: una pe care o anunțase în 1957 *Hanul de la Răscruce*, care tratează subiecte desprinse de timp și spațiu în care se recunoaște spiritualitatea română, alta ilustrată de *Moartea unui artist*, în care se dezbate adevăruri fundamentale pentru om și pentru destinul său.

În aceeași linie, Valeriu Anania reînvie scenic mitul Mioriței, pe care Dinu Săraru îl considera „un mit esențial”, „un punct de pornire al tragediei de ecouri antice în literatura română”<sup>23</sup>, iar Al. Voitin în *Colivia cu năluci* (1970) redescoperă legende orale vechi. Marin Sorescu rescrie mituri biblice (*Iona*, 1966), iar Dumitru Solomon pornește de la figuri ale antichității universale – *Socrate*, *Diogene câinele*, *Platon* (1970) – ce au o dimensiune mitică. Horia Lovinescu dă o altă interpretare legendei Meșterului Manole, *Moartea unui artist* fiind una dintre dramele care l-au consacrat pe dramaturg nu numai ca hermeneut al angajării politice, ci ca și autentic gânditor dialogal. Horia Lovinescu supralicitează aici un mit al geniului încheștat într-o luptă nobilă cu reprezentarea grandioasă a umanului și cu propriile fantasme. *Moartea unui artist* rămâne un moment ce marchează începutul unei noi direcții, al unei sinteze între expresia modernă a dramei și fondul ancestral.

### **Dramaturgia confruntărilor de conștiință, a întrebărilor existențiale**

Prin *Puterea și adevărul*, Titus Popovici marchează un alt moment în evoluția dramaturgiei românești postbelice, în sensul îndepărtării de „reflectarea” stereotipă caracteristică anilor '50 și al deschiderii unei dezbateri morale, axată pe confruntările dialectice între individ și societate, între individ și propria conștiință, între individ și imaginea proprie: „Opusă dramei de imagini, drama de idei, în ambele ei modalități, epicizantă sau discuție, manifestând o atracție pentru abstractizare și generalizare, conceptualizează socialul, confruntările dintre clase sau grupuri sociale, condensează fenomenele în idei, încât conflictul angajează și impune ideiviziuni, idei-atitudine, iar personajul se definește prin modul de a gândi.”<sup>24</sup>.

Dramaturgii epocii s-au oprit tocmai asupra acestor momente de criză. E cazul lui Paul Everac, care în *Ștafeta nevăzută* și *Simple coincidențe* explorează organicitatea caracterelor, iar în *Camera de alături* (1970) și *Un fluture pe lampă* (1974) arată consecințele unor distorsiuni ce apar în individ, precum și efectele căutării unor (false) soluții de armonizare a personalității cu un mediu ostil.

<sup>22</sup> Idem, p. 296.

<sup>23</sup> Dinu Săraru, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 144-145.

<sup>24</sup> Constantin Măciucă, *op. cit.*, p. 150.

D.R. Popescu construiește piese în care realul nu mai are o structură atât de net și de concret definită. De la realismul tradițional din *Vara oltenilor* (1964) la realismul poetic al unor piese ca *Pasărea Shakespeare* (1974) și *Balconul* (1976), personajele sale devin simboluri ale unor dezbateri duse din perspectiva aflării adevărului. Catharsisul nu este provocat de oroarea faptelor relatate, ci de sensul moral al luptei pentru ca ceea ce s-a întâmplat să nu se mai repete: „D.R. Popescu scrie despre noua lume postbelică, ale cărei constrângeri și norme dogmatice trebuiau aplicate asupra oamenilor cu comportamente variabile. Necorcondanța dintre geometria dogmei și relativitatea practicii produce ipocrizia la scară socială...”<sup>25</sup>.

Dintr-un anume punct de vedere, dramaturgia lui D.R. Popescu se revendică din teatrul lui Camus, având aceeași structură de dezbatere și tip de interogație morală. Generația care urmează, în special prin Iosif Naghiu, își pune aceeași problemă a confruntării, a răspunderii, căutând o sinteză către maniera realistă și cea eseistică. *Zestrea* (1972) lui Paul Everac, jucată și la Televiziune, a stârnit un neobișnuit ecou de public, pasionante discuții tocmai prin ineditul conflictului, și anume modul în care vârtejul unei vieți calchiate după tiparele confortului burghez poate avea consecințe de-a dreptul catastrofale asupra familiei din mediile muncitorești. De altfel, Mihai Gafița afirmă despre producțiile lui Paul Everac că sunt „piese eseu”<sup>26</sup>, unde situația dramatică declanșează discuția prin care se caracterizează personajele, iar conflictul apare din confruntarea argumentelor și a ideilor.

### Comedia de actualitate

Pe 25 februarie 1954, Aurel Baranga producea, prin *Mielul turbat*, prima comedie românească de actualitate. În următorii ani, comedia românească postbelică începe să cunoască un proces de diversificare prin textele lui Ion Băieșu și Dumitru Solomon. Ea devine mai degrabă *parabolă* și părăsește terenul actualității imediate, pentru a se ridica la valori generalizatoare. Și unul, și altul – Ion Băieșu cu *Preșul* (1970), Dumitru Solomon cu *Fata morgana* (1978) – se întorc la formulele aparent tradiționale ale comediei, fără a ignora însă tot ceea ce comedia modernă a adus nou în scrisul dramatic, în special o anumită abstragere din concretul imediat, o evitare a situației recognoscibile. Personajele ajung să reprezinte în comedia de actualitate veritabile prototipuri.

Anii ce vor urma vor face să dispară din ce în ce mai mult hotarele dintre dramă și comedie. Dacă ne gândim bine, Marin Sorescu și Dumitru Solomon folosesc ca principală modalitate de punere în evidență a caracterelor personajelor procedee specifice comediei. Fuziunea dintre dramă și comedie apare și la Ecaterina Oproiu, iar piesa *Interviu* (1975) aparține mai degrabă teatrului-document și se înscrie, din punctul de vedere al procedeelelor comice, pe linia lui Baranga. Prin creațiile acestor autori, este introdusă în comedia noastră tematica absurdului, dar într-o viziune ce exprimă logica dialectică a propriilor structuri sociale și a modelelor distinctive ale spiritualității românești (de exemplu, Constantin Măciucă observa că „personajele lui Teodor Mazilu sunt situate cu ostentație pe poziții aberante, absurde față de adevărul social și sensul mișcării istorice.”<sup>27</sup>). Desigur, tendințele semnalate mai sus nu epuizează pluralismul modalităților care definesc dezvoltarea comediei postbelice, după cum nu sugerează nici bogăția operelor semnate de un important număr de dramaturgi, printre care ar mai fi de amintit Virgil Stoenescu, Alecu Popovici, Gheorghe Vlad etc.

<sup>25</sup> Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 289.

<sup>26</sup> Mihai Gafița, *Studii de istorie literară*, Editura Eminescu, București, 1979, p. 143.

<sup>27</sup> Constantin Măciucă, *op. cit.*, pp. 180-181.

### **Dramaturgia experimentală**

Tradiția avangardei a fost deschisă în dramaturgia românească înainte de anii '50, când, de fapt, a fost brutal întreruptă, pentru a fi reluată în anii '70 în forme temperate, care au stat, toate, sub influența lui Eugène Ionesco. Autorii care scriau în acea perioadă, cu excepția lui Gellu Naum (care își dezvoltă propriile experimente anterioare), erau sincroni cu dramaturgia ionesciană: Gheorghe Astaloș, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu.

Una dintre cele mai cunoscute definiții ale teatrului experimental îi aparține, în epocă, lui Horia Deleanu: „Teatrul absurdului este o absorbire în artă a anumitor concepte filosofice existențialiste și post-existențialiste, care se referă, în principal, la eforturile omului de a da un sens situației sale golite de sens într-o lume care n-are niciun sens – care n-are niciun sens, fiindcă structurile morale, religioase, politice și sociale pe care le-a ridicat omul pentru a-și face iluzii s-au surpat.”<sup>28</sup>

Toți autorii din linia lui Ionesco se simt datori să abandoneze realismul și să adopte limbajul dramei nonconformiste. Lucia Demetrius, de pildă, practică spre sfârșitul carierei sale o formulă modernă, pirandelliană, creând personaje aflate la interferența dintre ficțiune și realitate, în timp ce Teodor Mazilu este adeptul unui existențialism satiric, apropiat de teatrul cruzimii al lui Artaud. Teatrul experimental stă sub marele semn al absurdului, ca derivat al unei mentalități în decădere, al unei regresii biologice, în care identitatea se estompează până la extincție. De aici, personajul clasic de teatru este înlocuit de antierou, exponentul unei societăți malade, neputincios să se revolte, întrucât în cadrul unui univers absurd instanța transcendentă lipsește cu desăvârșire. Piesele experimentale sunt marcate de un sentiment al vidului, de o neputință de a înțelege procesele existențiale, de un limbaj sincopat și autodistructiv, determinând colapsul unei umanități care a uitat să fie umane.

Matei Vișniec este una dintre cele mai marcante figuri ale dramaturgiei românești din etapa sa experimentală, a cărui valoare estetică a ajuns să depășească după 1990 granițele țării. Universul pieselor sale reprezintă, de fapt, un conglomerat de influențe dramatice, înglobând o suită de tehnici și de concepte teatrale marcante, reinventate într-o cheie proprie: influența lui Brecht în *Caii la fereastră* (prin complexitatea viziunii asupra morții), a lui Caragiale în *Teatru descompus sau Omul-pubelă* (prin reiterarea realismului brut într-o cheie ce descinde din poeziile suprarealismului), a lui Shakespeare în *Angajare de clovni* (prin recuperarea principiului *lumea ca teatru*, care la Vișniec devine, într-o cheie absurd-carnavalescă, *lumea ca circ*) etc. Matei Vișniec a cultivat și teatrul scurt – a nu se înțelege, prin aceasta, un teatru concis, simplist); el nu este adeptul aforismelor, iar scurtimea teatrului său nu se referă la concizia discursului, ci, mai degrabă, la inovația pe care o adoptă în discursul teatral, care, astfel, devine un teatru scris pentru regie, și nu pentru literatură.

### **BIBLIOGRAPHY**

1. Alexandrescu, Sică, „Un cuvânt despre piesa lui Mihai Beniuc: «În valea cucului»”, în *Teatrul*, nr. 1, anul IV, ianuarie 1959;
2. Deleanu, Horia, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972;
3. Florea, Mihai, *O scurtă istorie a teatrului românesc*, Editura Meridiane, București, 1970;
4. Gafița, Mihai, *Studii de istorie literară*, Editura Eminescu, București, 1979;
5. Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Editura Albatros, București, 2000;

<sup>28</sup> Horia Deleanu, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 12.

6. Măciucă, Constantin, *Viziuni și forme teatrale*, Editura Meridiane, București, 1983;
7. Pascu, Constantin, Mircea Muntean, Tania Angelescu, Dumitru Velea, *Teatrul dramatic „I.D. Sârbu” Petroșani sau Teatrul în Valea Jiului, schiță monografică*, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sârbu”, Petroșani, 2008;
8. Râpeanu, Valeriu, *O antologie a dramaturgiei românești 1944-1977*, Editura Eminescu, 1978;
9. Săraru, Dinu, *Al treilea gong*, Editura Eminescu, București, 1973;
10. Silvestru, Valentin, „Atitudini creatoare în dramaturgia română contemporană”, în *Teatrul*, nr. 5, anul XXI, mai 1976;
11. Silvestru, Valentin, *Spectacole în cerneală*, Editura Meridiane, București, 1972.