

Note pe marginea dramaturgiei lui Horia Lovinescu

O obișnuită dispoziție în critica noastră de specialitate este aceea de a raporta noile producții la tipologii de structuri dramatice consacrate, de a descoperi coincidențele și a stabili analogiile cu diferite personaje și situații existente de-a lungul istoriei literaturii dramatice.

Fatal, fiecare autor își înscrie evoluția în orbita de influență a unor creatori anteriori și se angajează firesc cu opera sa pe anume coordonate, trădându-și astfel preferințele pentru o anumită familie de idei, determinându-și apartenența la un anumit gen. Și, fatal, critica surprinde filiațiile, seriază, clasifică, stabilește acolo unde este cazul, pentru fiecare operă, genul ei proxim. Înăuntrul acestor categorii generale, urmează să se definească personalitatea artistică a autorului, autenticitatea creației sale, în sfârșit, acel mult discutat mesaj propriu.

Apare însă uneori prea stăruitoare tentația de a se apela la nume mai mult sau mai puțin sonore din istoria literaturii universale, atunci când se ia în discuție creația unui scriitor; și când aceasta este suficient de contradictorie în ansamblul ei, ca în cazul dramaturgiei lui H. Lovinescu, de pildă, seducția asociațiilor imediate, a referințelor și trimiterilor la surse cunoscute se face cu atât mai simțită.¹

Puse sub diverse zone de influențe, analizate în funcție de semnificații și formule de largă circulație, piesele lui Lovinescu², inegale ca valoare artistică, deosebite ca structură dramatică, repudiate ca schematice sau îmbrățișate ca valoroase, se recunosc în totalitatea lor diversă, după o anumită viziune a scriitorului asupra actualității, după câteva linii directoare, comune pentru întregul său proces de creație, după o tonalitate proprie de expresie, impunându-se astfel cu autoritate în peisajul literaturii noastre dramatice noi.

Insemnările ce urmează nu-și propun să delimiteze creșterea calitativă a valorii artistice, să urmărească forța mesajului, justetea tezelor în opera dramaturgului. Cronici, studii, comentarii orale au fost închinat exclusiv acestor obiective, și fiecare piesă, la vremea ei, a fost supusă criticii, descoperindu-se în același timp, din puncte de vedere la fel de principiale, lipsuri și calități deopotrivă, în acest sens.

Aceste simple note, fără a avea nici măcar pretenția de a consuma total tema, își propun să definească ce anume rămîne de-a lungul creației lui Lovinescu, permanent și

¹ În discuțiile purtate asupra pieselor *Citadela sfărmată* și *Hanul de la răscruce* s-au invocat nu mai puțin de zece nume de autori străini (Cehov, Gorki, Ibsen, Shaw, Berger, Sherwood, Camus, Anouilh, Malraux, Sartre) pentru a se demonstra de fapt, cu bună credință, originalitatea autorului.

² *Lumina de la Ulmi*, *Citadela sfărmată*, *Oaspetele din faptul serii*, *Hanul de la răscruce*.

definitoriu pentru arta sa, ce păstrează personal și autentic scriitorul care — așa cum foarte nimerit s-a remarcat — „frecventează cu egală simpatie pe clasici și pe moderni, se caută pe sine, se studiază, se străduiește să-și descopere particularitățile, să-și precizeze mesajul“.

✱

Două teme majore sînt în atenția scriitorului și sub girul lor se înregistrează evoluția creației sale de pînă acum: conștiința prăbușirii ineluctabile a vechii orînduiri — lupta ideologică pentru crearea vieții noi (*Lumina de la Ulmi* și *Citadela sfărîmată*) — și viziunea înfrățirii tuturor popoarelor lumii, lupta împotriva războiului (*Oaspetele din fapitul serii*, *Hanul de la răscruce*).

Prin ele înseși, aceste teme sînt dramatice și scriitorul își demonstrează de la început orientarea prin abordarea lor. Imaginea societății burgheze în descompunere, sub loviturile revoluției sociale, asigură cadrul material, pregătește atmosfera pentru desfășurarea dramei *Citadela sfărîmată* — cea mai reprezentativă piesă a scriitorului — dar și pentru *Lumina de la Ulmi*, piesa debuturilor sale în dramaturgie. Cortegiul lașităților burgheze și al resentimentelor refulate, accesele de cinism și încercările de salvare a ultimelor poziții, prezente în *Lumina de la Ulmi* — piesă închinată oamenilor de artă, luptei lor pentru promovarea culturii noi împotriva influențelor decadentiste —, se regăsesc în *Citadela sfărîmată*.

Tema rezistenței conștiente, organizate, împotriva unei noi conflagrații, folosită în mic, la dimensiunile piesei într-un act în *Oaspetele din fapitul serii*, e reluată la alte dimensiuni în *Hanul de la răscruce*. Drama celor două familii de naționalități diferite, vic-time ale aceluiași război și amenințate de un nou pericol, localizată la granița franco-germană, își extinde semnificațiile în viitoarea piesă. În *Hanul de la răscruce*, autorul sparge convenția hotarelor ce despart spațial oamenii între ei și, în ciuda barierelor de ordin filozofic, religios sau economic ce îi separă în cadrul aceleiași societăți, angajează, prin personajele sale simbol, întreaga omenire cinstită în opera de demascare a forțelor provocatoare.

Prezența aceleiași teme în două piese diferite, reluarea aceluiași idei în registre variate de interpretare în alte două piese nu delimitează însă definitiv ariile în opera dramaturgului, așa cum ar părea la prima vedere. Primele două lucrări citate oglindesc realități locale, celelalte două îmbrățișează perspective mai largi, abordează probleme de ordin mult mai general; totuși, semnificații, situații, personaje migrează dintr-o piesă într-alta, fluiază, se interferează, putîndu-se reconstitui cu destulă ușurință transferurile.

În universul dramatic al operei lui Lovinescu, se pot urmări o gradare, o filiație, o unitate a mijloacelor sale proprii de creație.

✱

Evident, personajul cel mai interesant, cel mai dramatic din dramaturgia scriitorului — și cel mai discutat — este Matei din *Citadela sfărîmată*, principalul reprezentant în piesă al ideologiei burgheze. Conducîndu-și personajul cu luciditate pînă pe ultima treaptă a degringoladei, pînă la sinucidere, autorul îi răpește nimbul de „om superior“, descoperă adevărata față a supraomului în care nimeni nu mai crede și pe care nimeni nu-l mai plînge.

„Să trăiești primejdios, să te bați pentru plăcerea de a te bate și de a te simți trăind, să te chinuiești o viață întreagă, tînjind după o rază de lumină pe care o întrevezi la orizont, să depășești jugul destinului prin dragoste, să participi la eternitate prin iubire totală“ sînt tot atîtea teze capabile să excite imaginația, să cucerească prin farmecul gra-tuității minți avide de noutate, latente sufletești disponibile pentru experiențe necunoscute.

Împreună cu aceste teze fals generoase, odată cu pretinsa sete de evadare din platitudine, Matei picură absent și preocupat „de funcția magică a verbului” disprețul față de oameni, cultul individualității împins pînă la ultimele lui limite, sentimentul nimicniciei omenești, panica incertitudinilor. Și astfel, și Petru, tînărul său frate, și Irina, fata pe care o iubește pasionat dar cu un egoism monstruos, cad victime acestei filozofii și nu se vor regăsi pe ei înșiși decît după ce vor fi trăit intens, duros de viu, fiecare în parte, minciuna marii aventuri. Victimă a propriei sale ideologii, Matei își trăiește mizeria inadaptabilității sale, drama unei întregi categorii de intelectuali, furată de mirajul filozofiei abisale.

Mitul aventurii gratuite, teoria ființelor excepționale sînt prezente însă și în piesa *Hanul de la răscruce*. Profesorul ratat, care ține să se sinucidă pentru a demonstra lumii libertatea de a renunța la viață, neconstrîns de nimeni, „nu din desperare, ci din bun simț”,

îl amintește nemijlocit pe Matei. La amîndoi eroii, fascinați de iluzia propriei lor superiorități, regăsim aceeași exaltare mistică de a subordona voinței lor, legile victiilor și ale morții. Aceeași tentativă de depășire a destinului, același imn închinat nonsensului existenței. Plutește în jurul acestor personaje o umbră deznădăjduită și stranie, pe care autorul nu o îndepărtează, o cultivă chiar nemărturisit, în ciuda atitudinii critice pe care o adoptă față de ele. Dincolo de tarele pe care le poartă, aceste personaje păstrează amprenta unui spirit ascuțit, de unei ironii reci, un fel de umor al deznădejdiei. Amîndouă aceste personaje au ușurința de a răspunde cu promptitudine tăioasă, cu un fel de batjocură, la adresa propriului lor destin și, bineînțeles, la aceea a interlocutorului.

Un amănunt comun pentru alte două personaje din dramaturgia lui Lovinescu: Fiul din piesa *Oaspetele din fapitul serii* și Petru din *Citadela sfărîmată* rămîn orbi de pe urma războiului. Există această apropiere de destine și de mentalitate, ce se face simțită în replică. Ca o obsesie aproape îl urmărește pe autor nenorocirea definitivă a acestor eroi, ca și posibilitatea reeditării ei. Protestul emoționant împotriva unui nou flagel apare spus ca pentru sine, un fel de monolog interior: „Să nu li se mai întîmple și altora. Uneori îmi imaginez cum ar fi dacă toată lumea ar deveni oarbă. O lume de cîrțițe. Fără cîntece, fără soare, fără jocuri. Florile și pomii ne-ar fi mai departe decît visurile. Oamenii și-ar pipăi unii altora fețele, ca să-și dea seama dacă plîng sau dacă mai pot surîde. Cei meniți să se îndrăgească ar trece unul pe lîngă altul, necunoscîndu-se, așa cum trec alături pentru totdeauna stelele pe cer... să nu li se mai întîmple și altora” (Fiul din piesa *Oaspetele din fapitul serii*).

Orbul în dramaturgia lui Lovinescu poartă, înăuntrul semnificației sale tragice, tumultul revoltei, intensitatea dragostei de viață. Cei doi eroi ai săi devin orbi și nu altcum infirmi, pentru a se pune în discuție simbolul celei mai groaznice nenorociri din cîte le aduce războiul, pentru a se striga protestul împotriva unei noi aventuri, prin gura celor mai lovite victime.

Altă dată, autorul în slujba aceiași idei, transportă integral un personaj cu micul său bagaj de idei, dintr-o piesă într-alta. Luat din piesa *Oaspetele din fapitul serii* și adus



Scenă din „Lumina de la Ulmi”

în concertul personajelor simbol din *Hanul de la răscruce*, „Bătrînul“, expropriat de pământ în vederea construirii unor obiective militare, își constată inutilitatea actuală a crezului său lucrativ și-l așteaptă, ca într-o nouă evanghelie, pe mesagerul veștilor salvatoare.

Pe de altă parte, femeile în opera lui Lovinescu se întâlnesc mereu pe aceleași coordonate. În general, se observă la ele o mare capacitate de dăruire, de dragoste, o inepuizabilă sete de viață. „Nu mai vreau să stau ca o schiloadă pe mal. Într-o zi am să mă arunc în apa aceasta, să mă ia și pe mine cu ea“, strigă fetița infirmă, maturizată de suferință și exasperată de singurătate, din piesa *Oaspetele din faptul serii*. Personajul, abia schițat în economia redusă a textului, zăcănește interior dintr-o acută nevoie de eliberare, de irumpere către viață. De la tipătul acesta și pînă la convingerea conștientă și echilibrată a Irinei — eroina furată, o vreme, de năluca dragostei suprapămîntene a lui Matei —, drumul ni se pare drept. Legătura cu viața, nevoia de ancorare în realitate reprezintă singura rațiune care o ține pe Irina pe linia de plutire. „Dragoste și moarte? Nu, dragoste și viață“, șoptește Irina, pentru ca altă dată, mai tîrziu, cînd cercul halucinant, neputincios al desperării lui Matei se strînge, să izbucnească: „Dar vreau să trăiesc, trebuie să trăiesc, trebuie să trăim și să facem în sfîrșit ceva adevărat“.

Totdeauna în comparație cu bărbatul pe care îl iubește, femeia în teatrul lui Lovinescu își menține superioritatea morală, luciditatea. Este pentru partenerul său, reazim, tonifiant, îi insuflă încredere, îi comunică din potențialul ei imens de dragoste. Încă o dată, Irina se poate regăsi sub altă identitate, de data aceasta sub numele Logodnicei din *Hanul de la răscruce*.

✱

Observăm o anumită luciditate în comportamentul acestor personaje. La acestea, la altele, la foarte multe din dramaturgia scriitorului se recunoaște ochiul rece, sigur, cu care Lovinescu își urmărește personajele și le coordonează perspectiva de desfășurare. Există o vizibilă preponderență a cerebralului asupra senzitivului, autocenzurarea elanurilor, ponderarea efuziunilor fiind proprii pentru modalitatea de expresie a personajelor lovinesciene. Nici Irina, personajul feminin cel mai realizat din toată dramaturgia sa, cu cea mai frămîntată viață interioară, cea mai sensibilă creație a autorului, nu face excepție de

Scenă din „Hanul de la răscruce“



la această particularitate. În momentele decisive ale conflictului, atunci cînd lovitura de grație ar trebui să-i desființeze rațiunea, atunci tocmai, luciditatea sa funcționează cu mai multă îndemînare. Reacția Irinei în fața sinuciderii lui Matei, strigătul deznădejdiei: „mincinosul“, nu traduce atît durerea femeii care și-a pierdut dragostea, cît nemărginita decepție a femeii lucide, conștientă de trădarea a cărei victimă a căzut.

Momentul era dificil, se putea aluneca ușor pe panta lamentării afective, dar personajul se cheamă singur la ordine, redînd efectul cu atît mai dramatic.

Sub același semn al cerebralității, Matei își consumă drama, asistă treaz — de aici și tentația crescîndă a alcoolului — la propria lui descompunere, exhibînd cinismul, acolo unde ar fi trebuit să-și plîngă neputința. Actul sinuciderii, îndelung chibzuit, apare astfel,



Scenă din „Citadela sfărmată“

în primul rînd, ca o trădare față de Irina, dar în același timp înseamnă eliberarea din luciditate, fuga din fața propriei sale conștiințe.

Pe alt plan, Petru orb — cea mai gravă consecință a ideologiei lui Matei — nu face concesii laturii sentimentale a rolului, își supraveghează durerea și, necruțător în rechizitoriile sale față de Matei, își definește cerebral perspectiva viitoarei sale evoluții.

Sîmburele acesta de luciditate este din nou foarte prezent aproape la toți eroii simbolici ai *Hanului de la răscruce*. Echivalentul emoțional, care să cumpănească greutatea specifică a simbolului, lipsește. În așteptarea morții iminente, transformările interioare propuse de autor în psihologia personajelor se produc sub regimul deplinei lor lucidități, se consumă la rece sub imperiul citorva comandamente de ordinul filozofiei existențialiste, mistico-religioase sau cinice, sau conform legilor bunului simț. Frînîndu-le desfășurarea largă a sentimentelor proprii momentului implicat, Lovinescu își obligă personajele să pledeze prin argumente ce se adresează direct rațiunii și neglijează voit individualizarea lor prin elemente de ordin afectiv.

Despărțite aparent de moarte numai prin cîteva ore, detașate de inexorabilul situației, ca în slujba unei misiuni istorice, eroii *Hanului de la răscruce* deliberează și condamnă exemplar pe principalul vinovat al dezlănțuirii cataclismului.

Încă o dată se verifică, prin profilul psihologic al personajelor sale, primordialitatea factorului cerebral în procesul de creație al dramaturgului.

Aceeași dominantă a structurii sale intelectuale guvernează și mijloacele de expresie dramatică. Se înregistrează o anumită pondere în replică, o austeritate în exprimarea sentimentelor, o decență în rostirea adevărilor grave, profunde. Emoția în teatrul său apare comprimată, densă, grea de sensuri, realizată cu economie de mijloace. Pieseile lui Lovinescu obligă la receptivitate atentă, la reverență prin marea responsabilitate ce o dovedesc față de cuvîntul scris.

Opera lui Lovinescu se mai recunoaște însă, după o anumită forță satirică, după o tonalitate particulară în care aceasta se exprimă.

În piesele sale, de cele multe ori, adevărurile brutale, trecute prin perspectiva criticii și prin filtrul ironiei, apar dilatate sub aspectul lor comic. Derizoria stăruință de a salva o platformă definitiv pierdută, pretenția de organizare a așa-numitei rezistențe, lașitățile mic-burghize sînt descoperite și puse în lumina tare a ridicolului. Este incomodă pentru cei vizați, insuportabilă, îndemînarea minuțioasă cu care Lovinescu urmărește decrepitudinea și prăbușirea reprezentanților vechii mentalități. Concludente apar, astfel, hilara imagine a lui Dragomirescu, șeful „citadelei“, a Adelei sau a lui Costică, sau a celor doi poeți decadenti din *Lumina de la Ulmi*. Dar, demascîndu-și personajele în limitele unui ridicol sumbru, scriitorul evită șarja, îngroșările vizibile, își dozează cu sobrietate efectele comice. Teatrul lui Lovinescu nu incită plînsul în hohote, nu produce cascade de rîs, predispune însă la atitudine reflexivă, la dispoziție interioară critică.

*

I se apreciază dramaturgului talentul de constructor, de bun tehnician în arta compunerii dramatice. Scriitor de teatru prin excelență, el simte organic necesitățile scenei și își subordonează textul acestor rigori. *Citadela sfărîmată* și *Hanul de la răscruce* sînt ilustrative pentru arta construcției dramatice a autorului. Două piese diferite, două formule diferite, conforme cu dinamica sufletească a personajelor, cu substanța dramatică a fiecărei teme.

Deosebită de structura *Citadelei sfărîmate*, în care personajele sînt angajate în largi raporturi de evoluție și în relații de strictă interdependență, structura *Hanului de la răscruce* înfățișează personajele ca într-un relief, luminate pe o singură față, aceea care le conferă valoare de simbol, implicate în conflict numai în funcție de mesajul pe care îl poartă fiecare, nedeterminîndu-se unele pe altele.

Scenă din „Citadela sfărîmată“



Aceste două piese atît de diferite ca formulă păstrează în construcția lor aceeași logică internă, aceeași stringență motivare, proprie artei lui Lovinescu în general.

În amîndouă piesele, creatorul de atmosferă izbuteste. Tensiunea dramatică este continuu reinnoită, alimentată și agravată de scurgerea timpului, element hotărîtor, de altfel, în arsenalul dramatic al scriitorului (în *Citadela sfărîmată*, pauzele în scenele grave sînt marcate de bătăile pendulei; în *Hanul de la răscruce*, febra așteptării, timpul pînă la inundația totală se calculează în ore).

Înăuntrul citadelei plutește un aer stătut de dezagregare generală, în care personajele se mișcă apăsate de suspiciuni, de resentimente, urmărindu-se cu ură sau cu dispreț, pregătind ascuns sfărîmarea citadelei, minînd-o subteran.

În *Hanul de la răscruce*, atmosfera încărcată de prevestiri funeste, de enigme și de întrebări, tensiunea întinsă aproape pînă la demență, provocată de vestea izbucnirii unui război imaginar, pregătește dramei un fundal neguros, dizolvant, pe care neputința oamenilor de a se salva se proiectează cu și mai multă violență.

Între expoziții admirabil cumpănite, care creează atmosfera și care prezintă toate personajele, prefigurîndu-le evoluția, și între finaluri care asigură perspective generoase sensurilor fiecărei piese dincolo de întîmplările sumbre ce s-au consumat în scenă, dramaturgul organizează în forme interne diferite materialul dramatic ce-i stă la îndemînă.

În *Citadela sfărîmată* momentele dramatice puternice se reflectă în conștiința tuturor personajelor aproape, prinzînd în tumultul lor o mare amplitudine. Hotărîrea lui Petru de a pleca pe front declanșează în întreaga familie reacții diferite, deschizînd în sînul familiei, lanțul ipocriziilor și al minciunii.

Avînd în mînă destinul unui număr impresionant de personaje, urmînd să le asigure un regim de egală importanță, autorul folosește legile simetriei în construcția dramei, opunînd în conflict două mari categorii de personaje.

Aceleași principii operează și asupra personajelor simbol din *Hanul de la răscruce*, aplicarea lor făcîndu-se de data aceasta direct în structura lor intimă. În această piesă personajele își trăiesc drama independent, momentele de tensiune fiind provocate de o acțiune exterioară, convențională. Prăbușirile și înălțările nu angajează relații laterale, transformările rămînînd circumscrise înăuntrul personajelor. În accente de rară vibrație dramatică, fiecare personaj, în fișia de lumină a reflectorului, își mărturisește pentru sine noua față pe care și-a descoperit-o înaintea morții. Vălurile enigmatice cad, falsitățile dispar, marile certitudini se clatină.

„Oameni, unde sînteți?” strigă Femeia ce părea desprinsă definitiv de viață, înnebunită de pierderea fiilor ei. „Are vreo valoare banul dacă ai cunoscut bucuria de a ajuta pe alții?” întrebă Hangiul, care fși făcuse din avere suprema rațiune. „Doamne, nu cumva greșești?” îndrăznește să articuleze, înainte de a-și da sfîrșitul. Călugărul îmbătrînit în credință. Sînt numai cîteva din întrebările pe care le ridică piesa, întrebări puse de dramaturg parcă direct spectatorului, neîntînd atît să-l emoționeze, cît să-l îndrume la meditație și reflecție.

Îndesebi cu această ultimă piesă, autorul se refuză mijloacelor cunoscute de realizare a emoției dramatice, consideră depășit stadiul de provocare a „efectului” prin speculara laturii afective a situațiilor și încearcă să lărgască căile de acces la spectator, solicitîndu-l cerebral, făcînd apel la puterea lui de receptivitate pe plan intelectual, forțîndu-l la analiza lucidă a faptelor prezentate în scenă.

Firește, este un început, cu toate lacunele și imperfecțiunile proprii începuturilor. Dar este o încercare îndrăzneată, o experiență care, nu numai că nu cere „închiderea laboratorului”, dar îndreptățește așteptarea unor noi și meritorii căutări.