

Reintoarcere la teatrul poetic

Nu de puține ori criticul este pus în situația de a discuta o piesă de teatru în absența oricărei emoții estetice. În această împrejurare judecățile enunțate — atunci când luciditatea criticului nu determină aprecieri negative — sînt tot atît de formale ca și lucrarea la care se referă. O judecată negativă asupra unei drame poate fi justificată de lipsa de veridicitate a subiectului, de faptul că tendințele operei sînt contrarii moralei, atunci cînd lipsesc caracterele sau cînd armonia dramei este alterată de defecte de construcție, dar o critică indiferentă, rece, nefiltrată prin emoții estetice nu poate fi justificată decît de lipsa de mesaj a piesei, de searbădul din viața eroilor, de platitudinea limbajului.

Ultimele piese ale lui Mihail Davidoglu nu permit criticului o astfel de atitudine pentru că ne aflăm în fața a două piese de o mare intensitate dramatică, pline de imagini care trezesc emoții puternice. De aceea, într-o astfel de împrejurare — mai ales pentru un scriitor considerat a nu fi autor de public — sarcina criticului este să ofere lectorilor săi posibilitatea de a sesiza autenticitatea acestor mici dar emoționante drame (*Noi cei fără de moarte* și *Nemaiomenita furtună*), preocupat fiind totodată de grija de a face pe cititori să realizeze valoarea lor reală. Aceasta, desigur fără a neglija discuțiile asupra justificării psihologice a unora dintre actele eroilor sau a mijloacelor imperfecte de construcție dramatică.

Și pentru că aceste două piese marchează — după *Schimbul de onoare* și *Orașul în flăcări* — o revenire la autenticitatea operei dramatice din trecut a lui Mihail Davidoglu (*Omul din Ceatal*, *Minerii* etc.) cu atît mai mult criticul are sarcina de a restabili legătura dintre opera valabilă a scriitorului și adevărata sa lume ideală, de a restabili legătura dintre lumea ideală a autorului și publicul său.

Cu *Noi cei fără de moarte* și mai ales prin *Nemaiomenita furtună* Davidoglu se rupe de acea perioadă în care creația sa a plătit un tribut greu schematismului, de acea perioadă în care, ca și alți dramaturgi, înlocuise noțiunea de erou pozitiv cu cea de erou ideal. Davidoglu se îndepărtează de acele piese — pomenite deja — ai căror eroi nu aveau legătură cu viața reală, erau lipsiți de o filozofie proprie și de sentimente puternice, erau investiți aprioric doar cu o falsă principialitate care nu le permitea nici îndoieli, nici ezitări, nici frămîntări proprii creatoare.

Atras de problematica socială și filozofică a eroilor zilelor noastre, dramaturgul pătrunde din nou în lumea de idei și psihologia muncitorului și țaranului, în substanța umană a acestora.



Mihnea Moisescu (Toader), Tatiana Iekel (Margareta) și Dominic Stanca (Valer) în „Noi cei fără de moarte“

Interesul pe care-l stîrnesc cele două piese din urmă este generat de faptul că ele impresionează în mod deosebit prin neobișnuitul întâmplărilor, prin faptul că dau prioritate fondului uman și nu celui faptic, pentru că eroii acestor întâmplări... nemaipomenite trăiesc frămîntarea întrebărilor esențiale ale vieții, sînt permanent în căutarea adevărului.

S-a spus că ultimele piese ale lui M. Davidoglu fac o reîntoarcere fericită la *Omul din Ceatal*. Poate, ca preocupare pentru psihologia și filozofia eroilor. Dar aceste piese reprezintă un pas mai departe în ceea ce privește modalitatea existenței filozofice a eroilor, în ceea ce privește substanța tragicului întâmplărilor și eroilor. În orice caz, ele reprezintă o ruptură de acea literatură dramatică pe care Gorki o considera că „se reduce la o îmbinare mecanică, adesea insuficient gîndită, arbitrară, a unor fapte conform unei „intenții premeditate“ în care „fondul de clasă“ al faptelor este perceput superficial“.

Orașul în flăcări și *Schimbul de onoare*, mai ales, au dovedit că funcția dramaturgului nu poate consta în a arăta, în a demonstra fapte și idei, în a convinge publicul pe cale

didactică. Înainte de orice, scriitorul trebuie să convingă, și în cazul dramaturgului — mai mult ca alții — să determine o participare vie a spectatorului la drama care trebuie să-l privească direct. Pentru aceasta e necesar să fie depășit reportajul dramatic contemporan. „Arta noastră — spunea Gorki — trebuie să se ridice mai presus de realitate și în același timp să-l înalțe pe om deasupra acesteia, fără să-l rupă de ea“. Această preocupare se recunoaște în ultimele piese ale lui Davidoglu. Este adevărat că impulsul său creator îl duce spre cazuri singulare, dar nu rupte de realitate, ele convin dramei prin autenticitatea romantismului și eroismului lor. Actualitatea cuprinsă în piesele din urmă nu e culeasă dintr-o viață mărunță. Davidoglu preferă realitățile eroice, patetice, eroi care nu se năclăiesc în mărunțișul cotidian, ci trăiesc mari aventuri spirituale. De altfel, actualitatea și autenticitatea dramelor discutate se simte în special în tragicul modern al acestora.

Noi cei fără de moarte este o mică dramă în centrul căreia se află un erou deosebit de interesant. Mîndruț Valeriu trăiește, într-o formă condensată, procesul redeșteptării virtuților omenești la un nivel de moralitate socialistă. În împrejurări speciale, create de o catastrofă naturală — surparea unui tunel — eroul trăiește „luptînd cu propriile lui îndărătnicii“ sublimarea de la orgoliu și cinism, de la egoism și bravadă la stadiul omului devenit valoros în fața propriei sale conștiințe, ca și pentru colectivitate.

Valer este un erou realizat, complex, voluntar. Ca și Verona din *Nemaipomenita furtună*, Valer are autenticitatea acelor personaje literare care nu se lasă confecționate de scriitor, își manifestă personalitatea chiar în raporturile cu dramaturgul. Criticul francez Gabriel Marcel considera că se află în fața unui personaj autentic numai din momentul în care acesta înceta de a se lăsa modelat ca un material plastic.

Confruntarea cu moartea, cu acest „strașnic călăreț” care e frica, este folosită de dramaturg pentru a pune în evidență marea personalitate a eroului. Izolat și înstrăinat de lume, trăit în el însuși „ca într-un pustiu”, fără perspective asupra finalității muncii lui, sceptic asupra existenței în general, cinic cu propria lui existență („S-a zis cu mine, un băutor de țuică mai puțin”), răvășit de frământarea căreia îi cade pradă („Dacă s-ar putea să nu mă mai gândesc la nimic. Să se oprească dintr-o dată toate gândurile să mă liniștesc și eu”), Valer reprezintă un tip moral în care se simte posibilitatea convertirii lui prin însuși felul în care reacționează față de cei ce vor să-l influențeze. Receptiv și disponibil față de ideile morale ale bătrînului Ciuc sau ale lui Toader, el nu rămîne totuși impasibil atunci cînd unul din ei își trădează uscăciunea sufletească, îndepărtarea de umanitate. De aceea îi aruncă obraznic lui Toader (cînd, închiși în tunelul surpat, acesta îi vorbește de „întreceri”): „Ca la carte. Poate-mi spui și pagina” sau „Să nu-mi vii iar cu vorbirea asta a ta de țircovnic, că doi bani nu dau”; de aceea în înfruntarea extraordinară a celor doi bărbați, Valer e nevoit să-i strige lui Toader: „E singura și ultima dată cînd viața ne mai scoate înaintea unuia celuilalt fără de martori și fără urme... Și tu nu dai drumul singelui să-ți alerge prin vine. Lasă-l să alerge nebun și singur să hotărască răspunsurile.”

Valer ne scutește pe noi de a mai arăta că Toader — un erou „investit” cu multiple calități — mai întîrzie pe meleagurile eroilor pozitivi ideali. Aceasta, cu toate că în intenția dramaturgului a fost un erou care trăiește o mare dramă sufletească, în care gelozia, ura și frica cîntăresc tot atît de greu ca și sentimentul responsabilității, dragostea de oameni sau spiritul de sacrificiu.

Spectacolul conceput cu multă simplitate de Mihail Raicu, reducînd elementele scenice la forme minime, a căutat să lase locul principal acestei înfruntări. Cadrul scenic a fost folosit doar ca un pretext pentru a crea atmosfera împrejurărilor dramatice și de aceea Dominic Stanca (Valer) și Mihnea Moisescu (Toader) au rămas în centrul atenției spectatorului, realizînd cu deosebită forță dramatică în special momentul înfruntării. A fost așa cum însuși autorul o indică „un moment grav între doi bărbați, făcut numai din sobrietate și căldură sufletească”.

Regizorul ar fi trebuit să concentreze însă mai mult acțiunile celor două personaje episodice, Dumitru Ciuc și fiica sa Margareta, spre focarul tragicului înfruntării dintre cei doi eroi principali: dar aci este în primul rînd vina dramaturgului, a tendințelor de discursivitate și de rezolvare simplistă a finalului.

Nemaipomenita furtună (tragedie în două acte) credem însă că are o semnificație deosebită în dramaturgia noastră contemporană.

Piesa lui Davidoglu este o contribuție la afirmarea în dramaturgie a valorii morale a eroului țăran. Eroii țărani ai tragediei sale nu sînt niște „făpturi fericite în ignoranța lor”, „mîngîindu-se cu o credință naivă dar izbăvitoare” și „necunoscînd suferințele chinuitoare ale gîndirii”, cum îi vedea Chateaubriand nu sînt nici niște „făpturi abrutizate, cam murdare și stăpînite de simțuri”, care duc o viață pe jumătate animalică, cum îi vedea Zola. Eroii lui Davidoglu nu au nimic din primitivitatea „copiilor pămîntului” ai lui Andrei Corteanu, după cum nu au nimic din decorativul festiv și idealist al dramei semănătoriste.

Departate de neosemănătorismul care pătrunsese în dramaturgia cu subiecte din lumea satului, tragedia lui Mihail Davidoglu — fără a rezolva marile probleme ale realității satului de azi — constituie o operă literară care are prin structură și manieră de tratare forma unei balade dramatice a zilelor noastre. Accentele de baladă străveche și dramă modernă se

întîlnesc în tragismul existenței oamenilor legați de natură și condiționați de relațiile noi sociale. Aș spune că autorul a realizat o fericită prelucrare a temelor folclorice, care se simt în substanța dramei la fel ca temele lirice populare în rapsodiile culte. De aci specificul și autenticitatea mediului, a eroilor care trăiesc totuși o tragedie contemporană. Drama lui Mihai Ciorogariu, asemănătoare cu cea a lui Dragomir din *Năpasta*, se desprinde de modelul ei clasic pentru că mobilul crimei nu-l constituie pur și simplu cîștigarea femeii iubite, ci ura de clasă, dușmănia față de formele noi de organizare socială. După cum Verona, descendentă pasivă din Anca, nu este animată de dorința răzbunării. Dîrzenia ei izvorăște dintr-o credință pătimasă în viața nouă, în oamenii noi, iar superioritatea morală a eroinei se naște din capacitatea de a se stăpîni, de a renunța. Mihai descoperit ca dușman ticluiește o răzbunare crîncenă. Desperarea îl face să fugă de răspundere și pentru a împiedica fericirea Veronei și a lui Vasile, se sinucide. („Luați-vă rămas bun plăcerilor, rămas bun vorbelor dragi, rămas bun vieții. Cobor și vă înece pe fiecare în parte... Acuma nu-i vorbă de viață și de moarte, ci de pedeapsă. Și trebuie să vă pedepsesc. Trebuie.”)

Este în sinuciderea lui Mihai ceva din sinuciderea Nastasiei, eroina lui G. M. Zamfirescu. Nastasia se sinucide însă în ziua nunții cu Vulpașin pentru ca să pedepsească crima acestuia, să-l pedepsească — prin jertfa de sine — pe cel care i-a furat fericirea. În gestul lui Mihai nu este însă nimic din sacrificiul și dorința de răzbunare a Nastasiei, a cărei viață Vulpașin o distrusese, ci numai răzbunarea odioasă a unui criminal care, pierzînd orice speranță, distruge — prin moartea lui — viața Veronei și a lui Vasile Poale-Lungi.

Dramaturgul, caracterizînd personajele, merge pe linia unui contrast puternic. Decăderii morale și lipsei de umanitate a lui Mihai îi opune larga generozitate a lui Vasile Poale-Lungi, imagine aproape simbolică a țăranului răbdător și perseverent, plin de o mare dragoste pentru oameni și animale, legat de natură și pătruns profund de poezia ei. Em. Petruț a realizat o admirabilă imagine scenică a acestui cioban care vorbește puțin, dar comunică marea pasiune a țăranului pentru viața plină de poezie ce i se arată în viitor. Nu mai puțin convingătoare a fost interpretarea dată de Neamțu Ottonel bătrînelui Dumitru Ciorogariu, care-și traduce morala zilelor noastre prin lumea lui psalmică, reușind — odată cu autorul — să transmită, prin rugăciunile șoptite în fierbințeala întîmplărilor, mentalitatea țăranului legat de credință, care își făcuse însă din credință un ritual necesar parcă explicării și rezolvării faptelor de viață, mari și mici.

Valentina Cios a mers în întîmpinarea Veronei dar nu a ajuns pînă la suflul tragic al eroinei. N-a realizat acea tragică frumusețe a personajului și a acțiunilor sale.

Regizorul Mihail Raicu a dat o orientare valabilă spectacolului — lăsăm deoparte cadrul scenografic rezolvat în mod arbitrar pentru tema tragediei lui Davidoglu — căutînd să pună în prim plan drama Veronei, dar interpreta a fost pusă în inferioritate și de compoziția lui A. Codarcea (Mihai Ciorogariu), care din cauza exceselor de exteriorizare gestică și vocală a acoperit filonul tragic al partenerii.

Spectacolele de la Teatrul „Nottara” au meritul că au pornit în căutarea stilului de la stabilirea raporturilor dintre caractere, de la forma și specificul fiecărei drame, dar nu au reușit pe deplin să comunice intensitatea tragică a conflictului și mai ales tensiunea interioară a tragicului unora dintre eroii principali (Verona). La aceasta a contribuit și faptul că rezolvările scenografice (și mai ales la *Nemaipomenita furtună*) nu au subliniat îndeajuns ideea că tragismul pieselor nu reiese numai din contradicțiile sociale și morale, numai din ciocnirile de pasiuni, ci și din contradicția dintre eroi, și natură. Ambele piese ale lui Davidoglu comunică o nouă și interesantă rezolvare a acestui conflict tragic clasic, eroii au un puternic sentiment al naturii și al posibilităților de a domina, și realizarea scenică a acestui lucru ar fi pus în evidență și mai mult superioritatea și forța lor dramatică.

Regizorul și interpreții ar fi trebuit să țină seama de faptul că eroii lui Davidoglu, autentici, au totuși un caracter straniu care dispare treptat sub influența acțiunii, așa cum se întâmplă în *Nemaipomenita furtună*, dar care se șterge alături doar prin comentarii didactice, ca în *Noi cei fără de moarte*.

Valer, Verona, Vasile Poale-Lungi, Moș Dumitru nu sînt eroi conversativi (ca Toader sau Dumitru Ciuc), sînt pasionați, temperamentali, încăpățînați, dîrzi și schimbul lor de idei — dialogul — este o necesitate a acțiunilor lor psihice. Ei nu discută pentru a se caracteriza, ci pentru a acționa. De aceea ei monologhează foarte rar. Interpreții nu au fost însă întotdeauna atenți la mijloacele de interpretare a acestor momente. A. Codarcea (Mihai Ciorogariu) monologhează pentru spectatori, exterior și convențional, și se observă că actorul nu a reflectat asupra faptului că în drama modernă monologul poate fi folosit numai înfrîngînd convenționalismul tehnicii dramatice specifice, tratîndu-l ca un mijloc de rezolvare internă a personajului. Tatiana Iekel în Margareta Ciuc, ca și Mihnea Moiescu în Toader, cad în același păcat și astfel subliniază însăși discursivitatea textului dramatic.

Lucru care nu se întâmplă în scurtele frămîntări monologate ale Veronei.

Am reproșa regiei faptul că nu a renunțat la urmărirea acțiunii de la fereastră — atunci cînd pleacă Vasile Poale-Lungi și apoi Mihai Ciorogariu. Transmiterea „sportivă“ a acțiunii petrecute în afara scenei este un defect de construcție dramatică pe care regia ar fi trebuit să-l evite scenic.

Deznodămîntul piesei *Noi cei fără moarte*, cu toate că optimist, este simplist, te face să uiți frămîntarea eroilor și întâmplările piesei dispar curînd din preocupare. Și aci regizorul ar fi trebuit să intervină alături și prin autor pentru a ridica intensitatea dramatică a acestui final la nivelul celui din *Nemaipomenita furtună*.

Nu tragismul deznodămîntului determină interesul dramatic al acestui al doilea final (Verona: „Hai vin Ioană, vin să-l plîngi cum se cuvine!“), ci faptul că odată cu

Scenă din actul II („Nemaipomenita furtună“)



sfârșitul piesei frământarea eroilor persistă în spectacol, piesa în sine se continuă prin preocuparea spectatorului pentru existența viitoare a eroilor, pentru poezia operei dramatice.

*

Cu aceste două piese M. Davidoglu se reîntoarce la teatrul poetic.

În prefața la *Năzdrăvanul occidentului* — cu care această *Nemaipomenită furtună* are multiple afinități — J. M. Synge scria că „Într-o piesă bună, toate replicile trebuie să aibă o savoare tot atât de bogată ca aceea a nucii sau a mărunții, iar astfel de replici nu pot fi scrise de aceia care lucrează în mijlocul unor oameni care și-au închis buzele în fața poeziei“. Davidoglu este unul dintre scriitorii care de dragul acestei poezii dramatice poate să sacrifice și arhitectura compozițională a piesei, dar el nu optează niciodată pentru tonul conservativ, fie intelectualist, fie vulgar cotidian. Limba eroilor săi este plină de vitalitate, poezia sa dramatică este metalică, dură și plină de adevăr. Intensitatea poetică a limbajului unor eroi ca Verona, Poale-Lungi sau Valer este justificată de faptul că piesele sale conțin momente de zguduire sufletească, stări neobișnuite care cer o putere de expresie corespunzătoare. În astfel de cazuri, limba poetică devine naturală, eroii vorbesc propria lor limbă poetică și nu una confecționată, a autorului. Acest limbaj poetic conține o încordare, un dramatism, care oglindește voința și emoțiile eroilor care nu au fost integral comunicate în spectacolul *Nemaipomenita furtună*.

Spectacolul de la Teatrul „Nottara“ a adus totuși în acest sfârșit de stagiune mesajul unui scriitor care nu creează — așa cum susținea H. Taine — numai pentru a fi aprobat.

Davidoglu revine la teatrul poetic. Este un semn bun al orientării creației sale. Și un exemplu de urmat.