

Piesa într-un act: primi pași pe un drum mai bun

M-aș bucura să mi se acorde plăcuta libertate de a nu face, în introducere „teorii” — „teoria piesei într-un act”, „teoria genului scurt în teatru”, referiri pînă departe, entuziasm (cu abstractizările și generalizările de rigoare) față de maestrul genului, cerințe, legi, citate. Din două motive, fondate pe teama de ridicol, teamă atît de proprie omului tînăr, cît de cît sensibil. În primul rînd, e ridicol să te învîrtești în abstracții cînd discuți despre un asemenea lucru, viu, dinamic, supus celor mai libere mișcări ale inspirației, solicitînd atît de vehement discuția „pe concret” — ca piesa într-un act. În al doilea rînd, e ridicol să pornesc de la Cehov și de nu mai știu unde, pentru a discuta despre promițătorul, oricît de promițătorul nostru concurs „Vasile Alecsandri”. Clasicii pot fi invocați și prin tăceri.

Ca să fiu sincer, știu că nu cer prea mult cititorului, știu că va accepta, căci o lungă practică a vieții noastre artistice și culturale l-a condus la o preferință acută pentru concret — și e de înțeleș.

Mai mult nu cer, și mă supun — imediat — cerințelor zilei. Să stabilim de la bun început că piesele premiate în cadrul concursului¹ se petrec în zilele noastre, în realitatea noastră, între oamenii noștri, fiind deci, fără să mai complicăm, de actualitate.

Oricît de generală și de stîngace pare afirmația, ea va mulțumi, cred, pe mulți; există încă pe alocuri o prejudecată, după care a aduce pe scenă vorba sau acțiunea, cu privire la întovărășiri, recoltă, ședințe de partid, înseamnă a fi actual. Undeva, în lumea marii literaturi, în concenul criticii noastre, se pare că există clarificări și precizări în problemă; dar aici, în lumea modestă a pieselor într-un act, în literatura dramatică destinată, la drept vorbind, scenelor mărunte ale căminelor culturale și ale ansamblurilor sindicale, punctul *acesta* de vedere asupra actualității e, din păcate, încă frecvent.

De aceea, din acest punct de vedere să spunem că concursul s-a soldat satisfăcător. S-ar părea că există pînă și o proporție justă între mediile oglindite, corespunzătoare realității oferite de recentul recensămint: patru dintre piesele premiate sau menționate (*Tîrgul inimilor*, *Nunta Ioanei*, *Fanfara* și *Nemaișomenita furtună*) se petrec în lumea rurală, două (*Răsfațații* și *Umbra*) în mediul muncitoresc, una (*Peștera*) — în lumea intelectualilor, aceasta redusă însă ca număr și spațiu.

Pentru un public care acum deschide ochii bine la luminile scenei — și mai ales pentru un asemenea public nou, abia inițiat, s-a organizat concursul — piesele premiate vor fi interesante, chiar și numai mulțumită faptului că apar oameni și situații care-i sînt fami-

¹ *Peștera* de Ștefan Tita; *Nemaișomenita furtună* de Mihail Davidoglu; *Tîrgul inimilor* de T. Vornic; *Fanfara* de Sütö András; *Umbra* de Ferencz Laszlo; *Răsfațații* de Teodor Mănescu și Silvia Andreescu; *Nunta Ioanei* de Valeriu Luca.

liare, apropiate. Știind ce complicat e drumul înțelegerii artei, faptul acesta — prea puțin important, la alt nivel de înțelegere — atîrnă, în cazul nostru, foarte greu. Pe urmă, dacă ne gîndim bine, față de producțiile „într-un act“ din alți ani, acestea sînt realmente superioare și rezervele care se pot face, apar de la un punct mai ridicat decît înainte. E imposibil să detașezi judecata de aceste realități: publicul căruia se adresează, la noi, piesa într-un act, nivelul de la care s-a pornit.

Celui care vrea însă să privească nuanțat și dens chestiunea „actualității“,¹ celui care vrea să privească în perspectivă dramaturgia noastră într-un act, încrezător în ea și în capacitățile publicului, o lectură a pieselor îi face clară o cu totul altă dispoziție a problemelor decît mediul, origina socială a eroilor și ceea ce urmează pe linia aceasta. Cu excepția *Fanfarei* și oarecum a *Răsfățaților* — celelalte piese sînt preocupate în exclusivitate de ceea ce am numi, foarte general, relațiile de dragoste. Concret, lucrurile se desfășoară ori înainte de o căsătorie, ori după; înainte de căsătorie cei doi tineri au de învins obstacole ideologice ca prejudecățile naționale sau neîncrederea unora dintre țărani în colectivă; după căsătorie se redeschide problema celui de „al treilea“, cu particularitatea că „acesta“ a fost în viața „ei“ și înainte. Simplific cu bună știință și mai ales cu o anumită duritate pentru a face cît mai clară artificialitatea acestui criteriu al „mediului“, al „viziunii sociale“. E evident, oricît de aspru am redat liniile mari ale pieselor, că aprecierea actualității acestor piese nu se poate face decît urmărind ce le preocupă și nu unde se desfășoară. Căci, ciudat, tocmai cadrul, mediul care le-ar conferi, în virtutea consemnului amintit, actualitatea, e una din laturile cele mai slabe ale pieselor noastre.

Dar am simplificat dur liniile mari ale pieselor și pentru a evidenția cît de obsedați au fost autorii lor de această chestiune etern omenescă, capabilă, desigur, în orice loc, să susțină interesul spectatorului.

Căci dacă salutăm ceva cu plăcere în acest concurs „Vasile Alecsandri“, pe care, de altfel, l-am și numit promițător, este tendința spre oglindirea unor probleme de o substanță umană mai densă. În ciuda unei deficiențe generale (caracterul, deocamdată, ilustrativ al tratării problemelor), în toate piesele e un ton nou — datorat fondului mai bun, mai bogat de sensibilitate, din ce în ce mai familiar dramaturgiei noastre într-un act. Nu sîntem dintre acei care socotesc apariția „dragostei“ într-un text dramatic ca semn și resort imediat al umanizării; și nici elogiul „tematicii“ nu ne atrage. Dar, în cazul nostru, *in condițiile date*, în lumina acelor realități de care am amintit — tendința aceasta merită subliniată, pentru că de la tematică, ea poate trece și va trece cu siguranță la eroi, la viața însăși a piesei. Diferențierea didacticistă, prea puțin simpatcă — tematică, eroi — e impusă totuși de situația actuală, reliefată și de concurs. Deocamdată se percep mai bine problemele în general (ca, de pildă, cazul cel mai semnificativ, în *Răsfățații* — o chestiune acută de educație comunistă: pericolul superficialității al parazitismului, răsfățului pentru fiii muncitorilor bătrîni, care au azi asigurate condiții de viață superioare părinților lor).

Complicațiile pornesc din altă parte, dar n-au de ce să ne sperie, pentru că sînt primii pași ai „piesei într-un act“ pe un drum mai bun.

Un singur sentiment omenesc mai revine atît de stăruitor ca dragostea, în piesele noastre: mînia, cu urmarea ei firească, bătaia. Cu excepția *Fanfarei* — în toate celelalte, oamenii se bat în lege. În *Peștera*, Adam „e gata să-l sugrume“ (indicația autorului) pe Vincențiu. În *Răsfățații*, bătrînul Grigore e rănit grav, deși nu pe scenă. În *Nunta Ioanei*, Ion „se repede pe neașteptate, la Zamfira, soția sa, o trîntește la pămînt“ și zice: „Ți-a

¹ Citez în această problemă, articolul lui Lucian Raicu — „Delimitări“ („Viața Romînească“, nr. 3/1957) cu puncte de vedere extrem de interesante în privința raportului realitate — actualitate — operă. Actualitatea ar constitui-o problemele zilei de azi, stările acute ale conștiinței noastre, azi; o deplasare e necesară de la opera-frescă, de reconstituire totală a epocii, la opera prin excelență problematică, „surprinzînd un moment de tensiune, o dramă revelatoare, decisivă în formarea conștiinței omului de astăzi“. Oricît de departe sînt piesele noastre într-un act de nivelul acesta de viziune, le-am citit și judecat, împărțînd părerile din „Delimitările“ lui Lucian Raicu.

intrat în cap că ești muiere slobodă ? Na, slobozenie ! Na, colectiv ! Și tovarășie ! Și pețit ! Și adunare !” În *Nemaiipomenita furtună*, tatăl sare la fiu, „săltînd odată ciomagul care sta iezemat de vatră, îl rotește deasupra capului cu un puternic: La lup, mă, la lup ! și se azvîrle asupra lui Mihai“. Nu mai înșir nenumăratele reacții imediate ale eroilor de genul : „Cum ? Iar Gheorghe ? Iară-mi stă în cale ? (se repede la scurtătura de după ușă, o smulge și dă să iasă prin ușa din fund). Mă duc după el și-i crăp capul“ — (Culiță din *Tîrgul inimilor*) ; idem Ion din *Nunta Ioanei*, urlînd că-și va ucide dușmanul cu toporul sau Orbán din *Umbra* care-l amenință pe iubitul fetei sale că — dacă îndrăznește să apară, împreună cu taică-său pe aci — „dacă-și arată obrazul pe aici, am să-i învăț eu minte, de o să-mi pară rău pe urmă și mic“. Impulsurile la omor, la loviri sînt abundente. Sînt frapat nu în numele puritanismului, pe care îl suspectez întotdeauna. Sînt frapat de monotonie. Cunosc bătaii de mare frumusețe artistică — să amintesc finalul *Moromeților*. Dar nu înțeleg ce asigură violențele din *Nunta Ioanei* sau *Umbra* ? Profunzimea eroilor ? Forța lor ? Din violențele acestea n-a răsărit decît un tip care, ce-i drept, face vogă în piesele într-un act : e tatăl sau soțul — despot, comandant, dictator în familie. Lucrat cu mai multă sau mai puțină finețe — „tipul“ ni se impune totuși ca un fel de tic dramatic. Se caută o tensiune ? Apare un tată, îndeobște tată, Orbán, Grigore, Ion sau badea Isac — muncitor sau țăran, nici aici nu contează mediul, om respectat de toți, dar a cărui autoritate și ale cărui prejudecăți copleșesc pe cei din jur. De aci, conflict, plînset, amenințări, bătaii, în gradație monocordă. Forța eroului, atîta cît e, e lipsită de spontaneitate, oricît ar da pumnul și amenințarea altă impresie, se simt elaborarea, confecționarea dinafară, plecarea de la o generalitate, care nu asigură încă arta.

*

Poate că, după toate acestea, nu va fi nevoie să insist prea mult pentru a arăta de ce preferințele mele merg către *Fanfara* lui Sütő András. Trimisă la concurs sub pseudonim, pieseta nu m-a înșelat, aparține, evident, lui Sütő ; e verva și simplitatea lui, ochiul lui deschis atent asupra realității, relatînd sigur și spiritual. O situație clară, de efect excelent, din care nu se stoarce mai mult decît e necesar : tovarășul Bagonics de la sfatul raional dă dispoziții severe în comune ca secerișul să fie început numai și numai în sunețele grandioase ale fanfarei. Bagonics e un birocrat cu automatisme psihice și verbale delicioase, obsedat de menținerea prestigiului său ridiculizat la tot pasul de bunul simț cu care acționează țărani normalii. Fanfara pompierilor de la raion nu poate veni în Dombău, satul unde Bagonics urmează să-și țină discursul festiv. Bagonics urlă că munca cu fanfara e sabotată și cere la Dombău, telefonic : „Ascultă, tovarășe Gábor, există pe la voi vreo fanfară, ceva ? Da, fanfară ! Numai cor ? Și unde se află la ora actuală ? În sat ? (Candizi, oamenii au plecat la seceriș, fără să le pese de fanfară — *n.n.*) Bine, să-i aduni imediat... Nu se poate ? Ce înseamnă asta ? Dumneata ce crezi, cum am izgonit noi pe rege ? Cum am învins noi toate greutățile ? Ei, atunci ce te mai văicărești ?“ ... La Dombău, află că oamenii au plecat la seceriș, fără să-l aștepte. E revoltat : „Știi ce-i asta ? Un sabotaj ordinar. Voi sabotați însemnătatea politică a secerișului. Spune-mi cine i-a instigat pe oameni ? Cine a fost motorul acestei acțiuni dușmănoase ?“ Decide : „Toboșarul să bată imediat toba în sat, precum că în fața Sfatului se ține adunarea festivă de deschidere a bătăliei secerișului. Curierul să adune imediat de pe cîmp cei mai buni reprezentanți ai țărănimii sărace și mijlocașe, care să ia parte în calitate de delegați la adunarea festivă, urmînd ca apoi să transmită celorlalți ideile principale ale discursului meu“. Bagonics e tot ce a dat mai pregnant, ca erou, concursul „Vasile Alecsandri“. *Fanfara* lui Sütő e na-

turală, actuală, la locul ei — nu caută profunzimi false, nu fuge după complexități snoabe, nu caută subtilități acolo unde nu sînt.

*

Să subliniez, pentru nota ei aparte între piesele concursului, *Nemaipomenita furtună* a lui Mihail Davidoglu. Și în cazul *Nemaipomenitei furtuni*, cadrul e exterior dramei, tot mediul acela ciobănesc, cu adausul întovărășirii e forțat și „adus“ pentru a favoriza efortul dramaturgului spre poezie și sugestie; dar nu pot să nu remarc că totuși *Nemaipomenita furtună* e singura lucrare din concurs în care se caută cu îndârjire atmosfera, plasticitatea imaginii dramatice, poemul, gestul — atît de necesare pieselor acestora de concentrare maximă. Reîntîlnim vechea pasiune a lui Davidoglu pentru eroii viguroși, tăiați în piatră, înfruntîndu-se decisiv, în încleștări care le solicită mai ales orgoliul, demnitatea. Verona e gata să-și lase soțul, Mihai Ciorogariu, pentru omul pe care l-a iubit dintotdeauna, Vasile; relațiile Verona—Mihai se desfășoară fără menajamente, în lumini — ce s-ar vrea — de fulger și tăceri de catran; plutește peste eroi, permanent, aspirația creatorului lor de a atinge marele tragic, în gesturi patetice și expresie largă, de incantație.

E însă undeva o limită întrecută, și mi se pare că o găsesc în limbajul abundent literaturizat, încărcat, în replica cu perioadă prea vizibil elaborată, cam greoaie, și care deseori atentează cu succes la efortul larg al lui Mihail Davidoglu spre drama de rezonanță și sugestie dramatică.

*

Ciudat, piesele noastre într-un act sînt parcă scrise cu prejudecata că nu pot fi profunde; e păcat, pentru că avem suficiente probe contrarii, chiar printre ele, printre ideile și replicile lor. Totuși, de aci vine probabil caracterul lor ilustrativ. *Umbra* lui Ferencz László e o ilustrare a persistenței prejudecăților naționale între două familii — Oprea și Orbán. Schemă clară: Borka lui Orbán îl iubește pe Radu al lui Oprea ș.a.m.d. Tații vor avea în cele din urmă o explicație; finalul nu are nimic comun cu *Romeo și Julieta*, desigur.

Ca observație generală, definitivă pentru sistemul de ilustrare al dragostei — nucleu, cum am mai spus, al majorității subiectelor: dragostea se declară și, după aceea, urmează obstacolele, părinții, prejudecățile. De obicei, obstacolele sînt învinse, ceea ce dovedește explicit puterea și frumusețea dragostei.

Sînt însă ilustrații — aparent — mai subtile, mai bine „făcute“. Firește, toate piesele sînt străbătute de optimism și încredere. Dar în *Peștera* — „optimismul“, „dorul de viață“ nu mai sînt, cum se spune „un fir roșu invizibil care trece de la un cap la altul al piesei“, ci se concretizează, aș spune, se explicitează, fără nimic figurativ. Adică, pur și simplu, cei trei eroi sînt blocați în peștera unde fac cercetările lor geografice, sînt amenințați de primejdia unor explozii, ba chiar de asfixie. Situația e: viața sau moartea la propriu. E axiomatic că, în situații capitale, care angajează ființa umană în totalitatea ei, nimic nu e mai deplasat, mai neconvingător, mai capabil de ratarea emoției ca fraza, fraza larg explicativă, fraza frumoasă, generoasă, rotundă, visătoare etc.

În *Peștera*, tiradele, mărturisirile, explicațiile sufletești, sinceritățile — toate gravitînd în jurul vieții, fericii, dragostei — sînt torențiale. Bălașa, soția lui Adam, a fost iubită de Vincențiu, care găsește cu cale ca, în peșteră, în timpul lucrărilor, profitînd de absența lui Adam, să-i reamintească vechea dragoste; aceasta sună așa:

Vincențiu (aproape brutal): „Și totuși m-ai iubit așa cum eram! Și acum, acum de ce încerci să te minți, de ce încerci să-ți înăbuși zvicnirile inimii? (Scurtă pauză, alt ton.)
Vino, iubito, ne cheamă atîtea amintiri!“

Bălașa îl respinge („Amintirile mă cutremură și mă scîrbesc!“), se luptă pentru a scăpa din brațele lui ; Adam îl surprinde, sare pe el și „e gata să-l sugrume“. Bălașa îl oprește categoric, îl asigură (luptîndu-se cu sine) : „Eu nu-s decît a ta și a copilului tău“. Adam îl întreabă pe Vincențiu : „De ce ai venit să-mi zdrențuiești fericirea ? Spune, de ce ai venit ?“

În sfîrșit, totul culminează cu blocarea celor trei, literalmente îngropați de vii, în peșteră ; au fost nu știu cîte bubuituri pe scenă, nu știu cîte tentative de scăpare, și, după fiecare, soarta lor a devenit mai cumplită. Dar, după fiecare bubuitură, Bălașa și Adam au exclamat ori că vor să trăiască, ori că se iubesc mai puternic ca niciodată, ori că acum se cunosc mai bine ca înainte.

Două racile decurg din insuficienta capacitate a unora dintre autorii noștri de a crea un flux dramatic puternic și dens în spațiul unui act : abundența explicațiilor între eroi și precipitarea acțiunilor. Neputincioasă, prea puțin expresivă, imaginea dramatică, prea mult „elaborată“, are nevoie undeva, de un sprijin, de o dezlegare forțată care s-o ciucă spre un final, nu mai puțin „făcut“. Așa apare explicația, momentul în care autorul își pune eroii să se „tălmăcească“. Explicația se calchează perfect pe problema ilustrată, e un mijloc foarte comod de a „ilustra“. De pildă, în *Umbra* ; Oprea, (muncitorul român) îi va lămuri lui Orbán (muncitorul maghiar) anihilînd tensiunea dintre ei :

„...A trebuit ca feciorul să-mi deschidă ochii. Să văd că una e vina noastră : eu am tăcut aci, tu ai tăcut acolo. Deși au fost destui care și aci și dincolo au dat piept cu ticăloșii, chiar cu riscul vieții lor...“

Nu insist nici pe citat, nici pe idee. Mi se pare însă semnificativ că în *Fanfara, Ne-maișomenita furtună, Tîrgul inimilor* (o piesă foarte corect condusă) — „explicația“ e evitată printr-o anume forță interioară a imaginii, a situației.

Desigur, forțarea explicației nu se poate face fără precipitarea acțiunii. Nu e numai lipsă de meșteșug. Sînt piese într-un act, schingiuite ; lucruri care ar fi trebuit să se desfășoare în trei acte, cu un joc mai complicat, mai intens, cu o urmărire mai detaliată a caracterelor, a psihologiilor, autorii se încăpățîneau să ni le expedieze într-un act, concurînd la „Vasile Alecsandri“. Totul împinge astfel spre schematismul ilustrativ, spre explicația fugară și salvatoare, spre simplificarea psihologică, și, nu mai puțin grav, spre replica pompoasă, cuvîntul „mare“ și banalizat. E cazul *Răsfățaților* — acțiune și eroi, sufocați într-un act, pretinzînd, atît de evident, spațiu mai larg, respirație mai lungă. Să remarcăm din nou omogenitatea situației din *Fanfara*, logica ei perfectă de „act“.

Nu știu de ce, în final, fără să-mi reneg introducerea, vreau să-i aduc un ușor amendament, amintind cîteva cuvinte ale lui Diderot, cu privire la schița în pictură, dar care m-au obsadat, scriînd aceste rînduri despre piesele într-un act :

„Schița are de obicei o flacără pe care tabloul n-o are. Ea exprimă clipa în care artistul e străbătut de pasiune, verva lui pură, fără acea rigiditate pe care reflecția o imprimă întregului ; este sufletul însuși al pictorului care se risipește liber pe pînză“... Toate acestea ar fi atît de bine să aparțină pieselor noastre într-un act : imaginația — neîmpleticită în explicații, precipitări, forțări, — să se miște liber în piese de fantezie, de vervă, poezie și maximă sugestie, hrănite din flacăra unei inspirații care, s-o spunem și noi, nu are amplitudinea piesei de dimensiuni, dar este îmbogățită de aceeași realitate generoasă a timpului nostru.