

Perspectivile dramaturgiei noastre

Încercarea de a desluși viitorul unei anumite ramuri a culturii e întotdeauna ispititoare. În cazul dramaturgiei noastre, o asemenea tentativă nu e deloc hazardată : realizările înregistrate în cursul celor treisprezece ani ce ne despart de data eliberării patriei și îndeosebi în cursul deceniului 1947—1957 permit cunoașterea tendințelor fundamentale ale dezvoltării în acest domeniu.

Rezumindu-ne la creația unora din dramaturgii de frunte ce s-au afirmat ca atare în anii regimului democrat-popular, putem constata prezența unor tipuri de expresie dramatică cu tendință de a se defini și a se diferenția tot mai pronunțat. Mihail Davidoglu, unul din primii autori dramatici care s-au încumetat să îmbrățișeze teme ale vieții contemporane din țara noastră (*Omul din Ceatal*, 1948), folosește mijloacele artei teatrale spre a comunica un mesaj patetic, făcînd să răsune pe scenă replici încărcate de poezie. Temperament prin excelență liric, autorul *Minerilor* și al *Cetății de foc* se exprimă prin mijlocirea unor eroi caracterizați prin firea deschisă, entuziasă, printr-o sete de muncă neostoită, printr-o fremătătoare dorință de a se dărui integral operei de construire a unei noi existențe. Piesele lui Mihail Davidoglu aduc în dramaturgia romină contemporană un generos suflu de romantism tineresc. Un mod diferit, chiar opus, de expresie dramatică reprezintă piesele lui Aurel Baranga. Pe cît de înflăcărat și fățiș pasionat e Mihail Davidoglu, pe atît de lucid e Aurel Baranga, de reținut, predispus să observe (și, adesea, să biciuiască fenomene reprobabile din societate), iar nu — sau, în orice caz, în mai redusă măsură — să se exprime pe sine în diferiți eroi.

Omul din Ceatal, *Minerii*, *Cetea de foc*, *Horia* subsistă în special prin lirismul anumitor episoade, vreau să zic prin spontaneitatea cuceritoare a manifestărilor unor eroi în sufletele cărora nu există ascunzișuri și pentru care servirea cauzei socialismului este sau devine condiția propriei fericiri. Cine nu-și amintește de Anton Nastai, de Pavel Arjoca, de Petru Arjoca în momentul cînd se decide să urce la furnal, chiar știind că astfel semnează sentința de moarte a fiului cel mai drag? Cine, asistînd la reprezentarea dramei *Horia*, nu va fi reținut, între multe alte replici inspirate ale eroului principal, pe aceea rostită o clipă înainte de moarte :

„...Curat înaintea oamenilor și cu sufletul deschis înaintea lui Dumnezeu, eu trec din viața aiasta pămîntească în aceea de veci și-mi spun că nu-mi pare rău pentru nimic. Și de-o fi să-mi încep iară viața, la fel aș porni-o ! (*Pauză*) Vultur răpitor, tu care îmi vei fi mormîntul, mormînt viu peste creștet de munți, zboară peste munții mei, asupra lor și-n moarte să umblu !“

Calitatea indiscutabilă a tuturor pieselor lui Aurel Baranga este, cred, construcția lor dramatică. Aș fi înclinat să afirm că dintre toți autorii iviți după 23 August 1944 Aurel Baranga creează lucrările cele mai specific dramatice. Succesul deosebit de reprezentativ a piesei *Mielul turbat* se datorează, de bună seamă, într-o însemnată măsură, faptului de a reuși să captiveze atenția spectatorilor prin interesul intrigii, prin ingenioasa înlănțuire a episoadelor, prin dinamismul acțiunii. Încetinirea ritmului acțiunii dramatice prin dialoguri prisositoare, complicarea inutilă a acțiunii în dauna reliefării ideii centrale a pieselor — fenomen ce poate fi întâlnit în unele scrieri ale lui M. Davidoglu — nu caracterizează producțiile lui A. Baranga. Acestea li s-ar putea obiecta, în schimb, o anume menținere la suprafața lucrurilor — observație aplicabilă mai ales ultimei piese, *Rețeta feticării*, ce atacă pieptis o problemă de mare importanță, despre care însă, din păcate, „nu se vorbește“ : problema vieții intime a unor oameni cu funcții de răspundere — fără a folosi însă din plin posibilitățile dramatice pe care o asemenea problemă le oferă. Nu e însă locul aci a intra în discuție asupra unei anumite piese.

O direcție deosebită atît de aceea proprie operei lui Mihail Davidoglu, cît și de cea reprezentată de creația lui Aurel Baranga marchează literatura dramatică a Luciei Demetrius. Pe cît îmi dau seama, Lucia Demetrius se distinge ca analistă a cazurilor de conștiință. În *Cumpăna*, autoarea reactualizează clasică temă a conflictului dintre datorie și pasiune, conștiință și sentiment. Originalitatea scriitoarei noastre stă în intuirea implicațiilor morale, determinate de condițiile sociale specifice în care eterna dilemă se manifestă astăzi. În *Cidul*, Don Rodrigue se vedea pus în situația de a alege între dezonoare sau uciderea viitorului socru. Situație dramatică, fără îndoială, dar din care s-ar fi putut ieși — cu puțină iscîsință de natură a duce la înțelegere între părți — și în alt chip decît prin omor, eroii lui Corneille avînd de renunțat, la urma urmei, doar la mica lor vanitate. Infinit mai dramatică, obiectiv vorbind, e împrejurarea în care se află Anton Vadu, protagonistul din *Cumpăna*, de unde nu rezultă, se-înțelege, în nici un fel, vreun raport corespunzător de valoare între creația marelui damaturg și piesa Luciei Demetrius. E vorba exclusiv de superioritatea calitativă a dramatismului conținut în conflictele generate de realitatea contemporană, față de acela oferit de vechile conflicte. Forța reflectării artistice a acestui dramatism depinde de talentul și familiaritatea fiecărui scriitor cu tema abordată. Eroului din *Cumpăna*, așadar, viața

Stînga : scenă din „Mielul turbat“ de A. Baranga ; dreapta : scenă din „Pentru fericirea poporului“ de A. Baranga și N. Moraru (Teatrul Național — București)





Stinga : scenă din „Preludiu” (Teatrul Tineretului) ; dreapta : scenă din „Familia Kovacs” de Ana Novac (Teatrul Evreiesc — București)

ii aduce în față alternativa : a rămâne cinstit față de sine însuși, de convingerile cele mai sfinte, față de partid, sacrificându-și copilul degenerat moralicește, sau a-și păstra copilul, trădând cauza căreia își consacrase anii cei mai frumoși ai vieții. Rezolvarea dramatică în piesa Luciei Demetrius a acestui conflict dezlănțuit în conștiință poate fi discutată ; incontestabil rămâne adevărul sensului în care conflictul se rezolvă, afirmă etica înălțătoare caracteristică tipului de om nou, produs al epocii noastre, purtător al celui mai înalt ideal de perfecțiune morală. Cazuri de conștiință dezvăluie și celelalte piese ale autoarei *Cumpenei*, precum *Oameni de azi*, în care este luminat procesul transformării doctorului Murgu dintr-un tânăr înzestrat cu mari capacități, dar rupt de viața poporului său, într-un militant de nădejde pe țărîm obștească, sau *Trei generații*, în a cărei succesiune de episoade dramatice spectatorul urmărește cu emoție înfruntarea dintre atitudini morale contrarii, strivirea, în cursul a două generații, a tot ce înseamnă puritate sufletească, umanitate, triumful, în sfîrșit, al purității și adevărului, triumf posibil în anii noștri, cînd lumea aparține onora ca tînărul muncitor Pavel, care salvează de naufragiu moral nu numai pe Veronica, odrasla sănătoasă a unei familii burgheze descompuse —, dar și pe bătrîna Ruxandra, bunica Veronicăi, care cu peste o jumătate de veac în urmă fusese împinsă în mocirla unei căsătorii înjositoare.

Tendințe interesante, salutare, în dezvoltarea dramaturgiei noastre contemporane reprezintă creația Anei Novac și a lui Horia Lovinescu, doi din cei mai noi și originali autori dramatici. Aceștia se orientează, asemenea Luciei Demetrius, spre problemele de conștiință, tratîndu-le însă din alte puncte de vedere, fiecare conform înclinațiilor proprii. În vreme ce Lucia Demetrius descifrează semnificații etice de acută actualitate mai ales în domeniul vieții intime, ridicînd problema relațiilor dintre părinți și copii (*Cumpăna*), sau dintre soți (*Trei generații*), Horia Lovinescu dezbate, în *Citadela sfărîmată*, problema răspunderii civice a intelectualului, o problemă deci de etică socială mai generală. Piesă de idei, *Citadela sfărîmată* se susține prin ascuțimea cu care își dispută în ea valabilitatea mentalității, concepții de viață ireconciliabile. Confruntată cu viața, con-

ceptia fascistă despre rostul omului în lume, exprimată în vorbele și conduita lui Matei Dragomirescu, se demască în toată goliciunea ei respingătoare. Matei, om de carte, ce se afișează ca un dușman neîmblinzit al filistinismului, propagînd o adevărată mistică a gestului ieșit din comun, a „aventurii“, se dovedește a fi în fapt cel mai ticălos dintre filistini, hoit ambulant ce otrăvește întreaga atmosferă din jurul său. Petru, fratele său mai tânăr, copil aproape, dînd crezare, în candoarea-i juvenilă, aberantelor teorii despre „oamenii aventurii, căutătorii linii de aur, hoții grădinii Hesperidelor“, va plăti scump faptul de a se fi lăsat mistificat, ajungînd, în chip paradoxal, să cunoască abia după pierderea vederii pe frontul din est fața autentică a lui Matei și a ideologiei fasciste. Prin *Citadela sfărîmată*, Horia Lovinescu reprezintă, în dramaturgia noastră, tipul dramei politico-filozofice, polemice.

O piesă polemică e și *Familia Kovacs* de Ana Novac, care, precum *Citadela sfărîmată*, veștejește fascismul sub una din înfățișările lui hidoase, propunîndu-și însă ca obiectiv principal denunțarea impasibilității civice, indiferenței în fața forțelor obscure ce prevestesc iminența unui cataclism social. Spre deosebire de Horia Lovinescu, Ana Novac nu polemizează cu doctrina fascistă, ci, demonstrînd pînă la ce limită a decăderii poate să-l coboare pe un om profesarea ei, relevă răspunderea ce apasă pe umerii celor ce, asemenea doctorului Kovacs, n-au găsit de cuviință să se ridice la timp împotriva demenței fasciste. *Familia Kovacs* e o piesă de factură gorkiană, proslăvînd omul ce ia cutezător în mîini frîncle destinului său și al societății și revelînd penibila mizerie morală ce constituie partea înșilor timorați, sclavi ai întîmplării. Dezvoltarea acțiunii piesei dă o ripostă teribilă părerii doamnei Horvath că „un om cu familie“ nu trebuie să aibă „principii“, sau „dacă are principii, să nu se însoare“. Comportarea demnă de speța struților a doamnei Horvath și a altor personaje din piesă va fi pedepsită cu ani cumpliți de război, foame, frig, cu destrămarea sufletească. Odraslă a familiei Kovacs, al cărei șef crede că acționează onest, afundîndu-se în cochilia individualismului său, Petru devine un monstru moral care, înapoiat de pe front, unde pare a se fi remarcat prin atrocități, declară cu cinism: „Cruzime! Lăcomie! Mentalitate de civil! E ceva tentant, amețitor în asta: să răstorni valorile morale, toate noțiunile cunoscute, cu capul în jos! Să treci scuipînd peste ele, într-un vîrtej nebunesc!...“ Forța regeneratoare a societății e întrupată în *Familia Kovacs* de eroi precum doamna Beres, Andras și Un muncitor, ale căror replici înălțătoare, rezumînd mesajul piesei, sună adesea ca niște cînturi dintr-un poem dramatic. Doamna Beres, de pildă, vorbește astfel despre copilul căruia îi va da în curînd naștere: „...Poate va fi artist sau mecanic! Oricum, cu un cap mai înalt decît noi! Cînd îi vom vorbi despre tinerețea noastră, ne va privi ca pe un tablou vechi: — Iată, părinții mei au trăit în preistorie, cînd un om dansa în fața altuia în patru labe, ca o paiată.“

Și mai apropiată — prin suflul tinereții înfloritoare ce respiră în ea — de poemul dramatic mi se pare cea de-a doua piesă a Anei Novac, *Preludiu*. Un colectiv de tineri entuziaști se avîntă spre tărîmul idealurilor sublime, călăuziți de luceafărul artei. O replică a studentului Pavel exprimă năzuința lor comună: „Să închinăm în cinstea artei sfinte! În viața mărunță, întunecată, din trecut, flacăra ei lumina înainte drumul... Azi, iată toastul meu: să fie arta nouă îndrăzneată ca viața noastră nouă! Moarte platitudinii! Moarte fățarniciei! Trăiască noul Caragiale! Gorki al viitorului te așteptăm!“

Modalitatea artistică reprezentată în dramaturgia noastră de Ana Novac s-ar putea circumscrie, socot, în categoria dramei lirice, subînțelegînd prezența unei contribuții individuale inedite. Lirismul pieselor Anei Novac se deosebește substanțial de acela al dramelor lui Mihail Davidoglu, de pildă, distingîndu-se printr-o prospețime particulară, printr-un farmec al feminității ce ar putea fi sugerat printr-o imagine conținută în această replică a inimoasei studente Ana, unul din personajele piesei:

„...Ai văzut o furnică trăgînd o povară de trei ori cît ea? Toți vin la mine ca la un conducător, un comunist... Eu mă străduiesc, mă agit, fac propuneri cu o nutră serioasă, și în fond mi-e rușine, și-mi vine să le strig: nu vedeți că sînt mică, amărită, și singură nu știu să mă ajut?...“ Ana Novac transmite prin piesele sale, sub tremurul unei surfaturi de lumină, mari adevăruri ale timpului nostru.

Exemplele de modalități dramatice contemporane ar putea continua. Cele citate sînt însă suficiente, cred, pentru a inveda pluralitatea stilurilor, deci direcțiile dezvoltării noii noastre dramaturgii. Varietatea manierelor individuale ale dramaturgilor derivă, în mod evident, din unitatea concepției generale despre viață și a țelului politico-moral urmărit. Asemenea scriitorilor ce creează în alte ramuri ale literaturii noastre călăuzite de principiile realismului socialist, dramaturgii își consacră activitatea cauzei clasei muncitoare, îndreptar fiindu-le învățătura partidului ei. Spiritul partinic animă cele mai autentice artistice, cele mai reprezentative dintre operele dramatice contemporane. Acest fapt nu poate, desigur, să nu înfrumusească însăși structura lor interioară, conferindu-le o anumită unitate și de ordin artistic, un anume stil general comun.

Ar fi, fără doar și poate, prematur să încercăm acum a stabili cu pretenții de exactitate trăsăturile specifice ale realismului socialist în noua literatură română în genere, în dramaturgie în special. Neîndoios e, oricum, faptul că asemenea trăsături încep să se evidențieze și că ele au ca principiu al temei, *caracterul afirmativ* al dramaturgiei și al literaturii actuale, îndeobște. Nu e vorba numai de apariția eroului pozitiv. Au creat eroi pozitivi și dramaturgii din trecut și ar fi o fericire dacă personajele ce figurează în piesele noastre, tipuri de oameni înaintați, s-ar afirma pe scenă cu puterea artistică a unui Răzvan, Ștefan cel Mare din *Apus de soare*, Ion Vodă din *Letopiseți* de Mihail Sorbul, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor*, Pietro Grala din *Act venețian*, sau Danton. E vorba despre raportul obiectiv al eroului pozitiv din piesele contemporane, cu

Scenă din „Minerii“ de M. Davidoglu (Teatrul Național — București)



mediul în care trăiește. Independent de voința dramaturgului de azi, eroul său pozitiv se află — în cazul că piesa în care apare el reflectă veridic raportul de forțe din realitate — în ofensivă, acționînd ca un factor transformator al vieții. Eroul purtător de mesaj militează, în scrierile dramatice contemporane, întocmai ca și în cele din trecut, în serviciu unui ideal. Ideal ce se concretizează astăzi în chip radical diferit față de trecut. Lăsînd deoparte eroii unor celebre drame istorice care ridică probleme speciale, vom observa că personajele pozitive concepute ca atare de scriitorii din trecut sînt de obicei naturi protestatare, personalități în conflict cu societatea sau cu unele fenomene din societatea vremii lor. Eroii lui Camil Petrescu, spre exemplu, inconformiști prin definiție, neagă idei, concepții îndătinat, izbesc temerar în morala perversă a societății lor. Avîntul le e sortit iremediabil eșecului. Împlinirea idealului lor e condiționată — fapt de care ei nu sînt conștienți — de înlocuirea orînduirii capitaliste prin una superioară, socialistă, ca prim pas în direcția prefacerii conștiințelor omenеști. Eroii pozitivi ai lui Camil Petrescu, și nu numai ai săi, cîștigă, prin urmare, afecțiunea spectatorului prin sacrificiul lor, prin abnegația cu care se jertfesc unui ideal himeric. Plata renunțării lor la satisfacțiile vieții comune, adesea, la viața însăși, rămîne — cum glăsuiește un vers al lui Mihai Beniuc — „bucuria de a crede în vis“. Într-un vis hărăzit să planeze veșnic în sfere inaccesibile.

Numai literatura realismului socialist e în stare — prin faptul de a se întemeia pe concepția despre lume a partidului clasei muncitoare, creînd, în consecință, eroi care au descoperit calea certă de izbăvire a omenirii din lanțurile servituții — să descifreze înfăptuirea pe pămînt a visurilor celor mai îndrăznețe, intuind integrarea lor în realitățile cotidiene. Făcînd abstracție de realizarea lor artistică inegală, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* și Mihail Buznea din *Pentru fericirea poporului* urmăresc fiecare un ideal, trăind amîndoi „bucuria de a crede în vis.“ Nici unul, nici celălalt nu preocupeteșcă dăruirea supremă, cînd e vorba de apărarea credinței pe care o nutresc. Cu ce efect însă? Gelu Ruscanu, stegar al „dreptății absolute“, se sinucide cînd realitatea îi dezmente iluziile. Mihail Buznea, în boxa acuzațiilor, devine acuzatorul judecătorilor săi nemernici și al întregului sistem social existent. Chiar dacă ar fi asasinat, acest erou e un învingător: el nu „crede“ doar în vis, ci își vede visul crescînd aieva, dobîndind ființă reală, deoarece visul său e totodată al celor mai buni oameni de pe pămînt și se bizuie pe tăria redutabilă a maselor de milioane. Deosebit de pregnant poate fi reliefat faptul că realul e plin de ideal în piesele cu subiect din actualitate, în care eroul nu despică doar pîrtii spre fericire, ca în *Pentru fericirea poporului*, ci clădește realmente, pe fundamentul zilei de azi, edificiul viitorului fericit.

Caracteristica esențială a eroului pozitiv din literatura realismului socialist este, găsesc, aceea că el visează acționînd. Idealurile sale dobîndesc consistență materială pe măsură ce se cristalizează. Secretul reușitei unei opere epice sau dramatice actuale ar consta, după părerea mea (subînțelegînd talentul autorului și pregătirea acestuia pentru îmbrățișarea unei anume teme), în primul rînd, în capacitatea ei de a inveda, într-un complex de fenomene ale vieții reale organizate potrivit legilor cutărui gen literar, înfăptuirea sau calea (presărată cu obstacole) spre înfăptuirea unui ideal etic general omenesc, al unui vis mareț al omenirii.

Adeseori, în presa de specialitate, cînd se discută calitățile sau cusururile unei piese, se analizează realizarea unor sau altora din personaje și devine, la un moment dat, la modă a se zice că unele lucrări dramatice sînt nesatisfăcătoare, deoarece personajele negative sînt mai puternic reliefate decît cele pozitive. Nu încapе îndoială că analiza fiecărui personaj în parte își are, mai cu seamă în operele dramatice, utilitatea sa. Nu cred, totuși, că metoda cea mai fructuoasă e aceea a disecării unei opere artistice ce-șă dobîndește întregul înțeles doar dacă e privită în organicitatea ei. În loc, deci, să con-

tabilizăm părțile reușite și nereușite ale *Cetății de foc*, spre exemplu, mai indicat ar fi să purcedem direct la discutarea ideii diriguitoare, a înțelesului său fundamental. În această ordine de idei, aș observa că neajunsul multor piese scrise de dramaturgii noștri rezidă în empirism, în absența unui sens general uman care să transfigureze faptele prezentate în piese. E cazul, bunăoară, al piesei *Zbor de noapte* de Nicolae Tăutu, altfel interesant construită, certificând — asemeni celorlalte piese ale autorului: *Furtuni de primăvară* și *Ecaterina Teodoroiu* — prezența virtuală a unui autentic dramaturg. Piesa reușește să demonstreze unde duc înfumurarea, tendința spre vedetism, disprețuirea colectivului. Căpitanul de aviație Mareș, amețit de succesele obținute, ajunge să-și dizolve familia, căutând satisfacții extraconjugale, fiind cit pe-acți să cadă inconștient în ghiarele dușmanului de clasă. *Zbor de noapte* e, cum se vede, o lecție politică dramatizată. Spre a deveni creație artistică, era necesar să fie axată pe problema omească permanentă, altminteri riscând să suscite interes doar în rîndul militarilor a căror activitate o oglindește direct.

În unele piese, ideea generală există, dar abundența detaliilor parazitare îngreunează transmiterea ei. De un asemenea defect nu sînt scutite anumite piese ce se bucură în genere de aprecieri pozitive, între care, în primul rînd, *Cetatea de foc*. Insistența asupra operațiilor tehnice, asupra problemelor de organizare a muncii într-o uzină anumită, duce la tărăgănarea acțiunii și, implicit, la umbrirea mesajului pe care drama lui M. Davidoglu își propune să-l transmită. Nu alta e situația în unele piese ale altor dramaturgi frunțași, precum *Vadul nou* de Lucia Demetrius, *Iarbă rea* de Aurel Baranga etc.

Empirismul acesta, menținerea tenace într-o sferă de preocupări limitată, fără preocuparea de a desluși în materialitatea faptelor înțelesuri universale, nu e decît o varietate de naturalism. După părerea mea, empirismul constituie în momentul de față un obstacol din cele mai îngrijorătoare în calea avîntului creației dramatice, îndeosebi a celei cu tematică actuală. Obstacol ce va fi depășit, de bună seamă, date fiind forțele creatoare în plină creștere de care dispune literatura dramatică. Prezența activă în cîmpul literaturii a unor dramaturgi talentați și diverși, iviți în anii puterii populare, precum Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Laurențiu Fulga, Horia Lovinescu, Ana Novac, Al. Mirodan, Nicolae Tăutu și alții ce duc mai departe, dezvoltîndu-l creator, mesajul realist, progresist și umanitar al dramaturgiei înaintate de dinainte de eliberare — reprezentată de creatori de seama lui Mihail Sorbu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian, sau de seama regretatului Camil Petrescu, a lui Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Al. Kirițescu, Tudor Șoimaru ș. a., care au creat și, unii continuă să creeze opere trainice, orientate pe drumul realismului socialist — îndreptățește speranțe din cele mai optimiste cu privire la viitorul creației dramatice din țara noastră. Amploarea succeselor va depinde de modul în care dramaturgii din toate generațiile vor fi reușit să surprindă, în varietatea manifestărilor din realitatea contemporană, universal omenescul, pledînd pe această cale — fiecare în conformitate cu structura sa individuală specifică — în serviciul năzuințelor celor mai înalte ale poporului nostru și odată cu ele, în serviciul năzuințelor sublimе ale umanității, a căror purtătoare este, în epoca noastră, clasa muncitoare.