

STADIUL ACTUAL ȘI PERSPECTIVELE PIESEI ÎNTR-UN ACT

Despre anevoioasa muncă de înjghebare a unei construcții dramatice limitate la proporțiile unui singur act, se amintește aproape cu regularitate de câte ori vine vorba despre „genul scurt“ în dramaturgia noastră.

Din întinsa frescă social-istorică, ce s-ar putea desfășura cu multitudine de nuanțe de-a lungul unei piese de „largă respirație“, piesa într-un act e nevoită să surprindă un minimum de momente, ceea ce presupune însă cristalizarea esenței întregului. De alegerea judicioasă a acestor momente, de concentrația valorică a ideilor este condiționată transmiterea unui mesaj cuprinzător. În același timp, maxima concentrație nu oferă în genere prea mult loc investigațiilor ce se pot întreprinde în profunzime.

Deci, nu viziuni dramatice de amplitudine întindere, nu mari desfășurări de acțiuni, e chemată să oglindească piesa într-un act. Totuși, la proporțiile faptului prezentat, păstrind restrinsele dimensiuni ale coordonatelor genului, ea trebuie să oglindească realitatea în aspectele ei cele mai pline de semnificație.

Cerințele acestea specifice s-au impus cu osebire în ultima vreme creatorilor noștri.

Mărețul moment al lui 23 August, covârșitor prin importanța lui istorică și prin amploarea lui dramatică, a fost un îndemn puternic pentru dramaturgi de a găsi loc înălțătoarelor lui imagini și eroicelor lui figuri de luptători, chiar și în cadrul de mici proporții al piesei într-un act. Față de spațiul și timpul restrâns al genului, oglindirea mărețului eveniment impunea însă un efort maxim de esențializare, de selectare creatoare a aspectelor, problemelor și eroilor.

Evitând de aceea fresca, ori tablourile larg cuprinzătoare, evocările într-un act ale revoluției populare s-au concentrat cu osebire asupra atmosferei plină de pulsație patetică în care s-a purtat lupta poporului și partidului, asupra entuziasmului biruinței și a elanului spre cucerirea perspectivelor revoluționare pe care eliberarea le deschidea maselor muncitoare; ele au încercat să prezinte cu limpezime și să diferențieze în imagini pregnante, convingătoare și emoționante, încheștarea dintre reprezentanții fascismului — ai claselor exploatare — meniți osîndeii istoriei, și figurile luminoase de luptători și cuceritori ai viitorului liber, socialist.

Discutînd pe materialul existent, e interesant de urmărit atitudinea creatoare a autorilor în fața acestei teme (și acestei sarcini artistice), preferințele lor tipologice; și ar fi de asemenea utilă o analiză a feluritelor procedee tehnice folosite în elaborarea „actelor“ lor dramatice.

Horia Lovinescu, de pildă, surprinde în piesa ...*Și pe strada noastră*, deruta, lașitatea, oportunistul dezagustător al „lumii bune“, în fața inevitabilei prăbușiri a fascismului. *Casa din livadă*, lucrarea lui M. Joldea, scoate în evidență integritatea morală a țăranelor muncitor, adeziunea lui, pînă la jertfa de sine, la cauza eliberării. Diferite aspecte din lupta de nimicire a dușmanului, dusă de către muncitorii feroviari, de către partizanii și gărzile muncitorești, ni se fac cunoscute mai cu seamă prin piesele: *Într-o gară mică* de D. Tărchilă, *În August cerul e senin* de M. Săulescu și P. Aristide, *Citește și dă mai departe* de Diemenyi Istvan.

Toate aceste „acte dramatice“ sînt instantanee luate cu înfrigurare de un obiectiv cu rază mică de cuprindere: un hol de casă boierească, devenit în scurt timp post de tragere, în mîinile muncitorilor patrioți; o încăpere simplă de țară, în care înfruntarea fascismului e exprimată cu și mai multă tărie; un peron de gară, la adăpostul căruia se pun la punct ultimele preparative de aruncare în aer a unui tren german; un pod plin de vechituri, de unde cu prețul sacrificiului suprem, se transmit mesaje importante pentru continuarea luptei de eliberare etc.

Autorii au pornit de la documente sau de la sîmburele unor întîmplări izolate, dar s-au străduit să descopere în ele semnificația unor momente-cheie, a unor acțiuni decisive din marea bătălie a eliberării. Întrunite, aceste piese ar putea recompune întrucîtva atmosfera generală a glorioaselor zile ale lui august 1944; dar și fiecare în parte, în mica ei unitate dramatică, izbutește să demonstreze fermitatea și înțelepciunea cu care, din ilegalitate, în Transilvania, pe Valea Prahovei sau în Moldova, partidul a inițiat și condus către victorie insurrecția armată populară. Jertfa celor mai buni fii ai clasei muncitoare, sfîrșitul tragic al principalilor eroi din piesele amintite aureolează finalurile cu o perspectivă optimistă, de natură să întărească spiritul eroic al ulterioarelor acțiuni revoluționare și patriotice la care partidul a chemat poporul nostru muncitor.

În fiecare piesă, faptele dramatice se desfășoară cu repeziune, în tensiune, timpul e măsurat, fiecare secundă e prețioasă. Personajele apar în aceste lucrări, unele lapidar dar deplin conturate, altele ca simple siluete de fundal. Comuniști, muncitori, soldați combatanți, care și-au întors armele împotriva dușmanului din țară, se înfruntă cu naziștii, cu oamenii siguranței, cu reprezentanții claselor exploatare și ai slugilor acestora. În general, s-a insistat însă nu pe desenarea „eroului”, ci pe inițiativa și prezența activă a maselor, pe rolul poporului de făuritor al istoriei.

Schemele de construcție sînt însă, desigur, felurite, potrivit substanței și atmosferei dramatice, care variază de la o lucrare la alta.

În piesa lui Lovinescu, aglomerarea de personaje e evident voită. Fiecare personaj intrat în scenă poartă cu el, distinct, amprenta clasei din care face parte. Caracterizările se obțin în acțiune, fără multe și inutile incursiuni psihologizante. Nu e timp pentru discursuri, nici pentru lamentări.

Lupta împotriva dușmanului de clasă se poartă ferm, cu arma în mînă. În salonul de primire al văduvei senatorului Verdescu a năvălit strada. Afară se trage împotriva nemților; armatele sovietice sînt la porțile orașului, iar tentativele de fugă ale stăpînilor casei au eșuat. Trei comuniști din gărzile muncitorești și-au instalat un post de mitralieră la fereastra salonului și au deschis focul. Un soldat, sătul de front și dornic să se întoarcă acasă, e cîștigat pînă la urmă de această nouă față a luptei, iar Picu, micul vagabond (care trezește amintirea lui Gavroche sau, după limbaj, a unuia din eroii lui Makarenko), li se alătură cu toată generozitatea și setea de sacrificiu a vîrstei. De cealaltă parte, ridicola dar periculoasa doamnă Verdescu, împreună cu fiul său Gigel și cu speculantul Mandache (foarte dispuși să fraternizeze cu dușmanul), sînt reduși la tăcere, scoși din circuit, condamnați la oprobriu. Autorul lasă spațiul liber luptătorilor, actelor de bravură, finalului triumfător. Diferențierile se fac pe grupuri, pe atitudini, pe comportare.

Lovinescu, cunoscut creator de atmosferă și realizator al multor caractere care s-au impus în dramaturgia noastră, reușește și în limitele unicului act pe care îl prezintă, să distribuie cu eficiență accentele, să gradeze interesul și să sublinieze în replică ideea neapărat utilă, esențială, pentru a isca emoție, pentru a lumina o situație, pentru a deschide drum mesajului partinic pe care ține să-l transmită. Personaje schițate doar prin cîteva trăsături sînt articulate, trăiesc, li se prefigurează devenirea. Evoluția Mariței, femeia de încredere a familiei Verdescu, e firească, logică. Alături de muncitorii care mor eroic pentru a grăbi cu un ceas mai devreme salvarea țării, își găsește și ea rostul. Replica din final, prin care înfruntă cu scribă lichelismul fostei sale stăpîne, sună cinstit și îi structurează definitiv devenirea pozitivă. Copilul străzii, Picu „piratul negru, spaima mărilor, ocrotitorul oropșiților” (așa cum îi place să se recomande); cel care își caută tatăl ilegalist prin toate închisorile țării; care vrea să intre voluntar în armata sovietică, își găsește efectivă sa utilitate în același grup de luptă al muncitorilor eroi. Si chiar dacă iluzorie, convingerea unuia dintre muncitori care, înainte de a cădea, crede că și-a descoperit în Picu pe propriul său copil, servește cauzei și înobilează perspectiva de evoluție a tînărului personaj. El va reprezenta cu mîndrie schimbul de mîine al partidului, pentru că, așa cum îi spune bravul erou, „ăsta-i rostul, cînd unul cade... altul îi ia locul, și treaba merge înainte”.

Rapidă și firească e și transformarea psihologiei soldatului. Individualismul său cedează în fața marilor comandamente istorice ale clipei. E nevoie de un om care să tragă împotriva adevăratului dușman al poporului și patriei și, deși su-

prasăturat de război, la doi pași de casă, el rămîne să moară, poate, la mitraliera care are nevoie de un servent. Soldatul are umor, replicile sale au un cunoscut iz țărănesc de batjocură la adresa boierilor. Dar Lovinescu nu se mulțumește cu această indirectă caracterizare a boierimii; el găsește, în spațiul său dramatic, restrîns, loc și timp pentru a-și spune din plin cuvîntul cu privire la această tagmă, prezentînd cîteva exemplare semnificative. Doamna Verdescu, de pildă — „cucoana“ care nu pregetă să-și exhibe cu nerușinare falsa bucurie la venirea soldaților sovietici — poate sta foarte bine alături de cele mai realizate tipuri de acest fel din teatrul lui Lovinescu.

Principalul merit al autorului ni se pare însă a fi altul: el aduce în scenă cu această piesă, pentru prima oară în dramaturgia sa într-un act, un grup compact și viu realizat, de comuniști, a căror acțiune directă a contribuit hotărîtor la desfășurarea istorică a faptelor înfățișate. Dincolo de impresia generală — de forță neînfrîntă, de monolit, pe care eroii aceștia ai lui Lovinescu o degajă — faptul de a se fi apropiat creator și cu precădere, în acest act ca și în fresca *Surorilor Boga*, de eroii clasei muncitoare, reprezintă pentru însăși creația dramaturgului, în pofida unor lipsuri semnalate, la vreme, de critică, un moment de cea mai mare însemnătate, momentul pătrunderii lui în lumea *noului revoluționar*, a rodniceii artistice mereu proaspete.

Celelalte piese amintite aparțin unor debutanți în literatura dramatică și realizările lor sînt, cu atît mai mult, vrednice de cercetat și prețuit. Despre *Intr-o gară mică* a lui Dan Tărchilă și despre *În august cerul e senin* de Mihai Săulescu și Paul Aristide se poate vorbi cam din același unghi de vedere. Aceste piese prezintă un fundal comun de desfășurare a faptelor, vorbesc aproape despre aceeași oameni și folosesc formule dramatice asemănătoare. Aportul muncitorilor feroviarilor în campania de sabotare a mașinii de război hitleriste, acțiunile pline de curaj ale partizanilor formează materialul dramatic al celor două piese. Gara și atmosfera ei specifică le formează cadrul; limbajul cifrat, jocul dublu al personajelor constituie motive particulare în desfășurarea acțiunilor lor și în construcția pieselor. Spre deosebire de piesa lui Lovinescu, personajele din *Intr-o gară mică* nu sînt nici pe departe ceea ce par a fi și, cu atît mai puțin, ceea ce se recomandă că sînt. Impiegata de mișcare e de fapt o comunistă cu vechime în lupta ilegală de partizani, soră cu „Ciobanul“, care, de fapt, e chiar șeful detașamentului coborît din munte cu sarcina expresă de a organiza și conduce explozia unui tren de muniții german.

„Călugărul“, care presară cu tile în convorbirile lui cu ceilalți protagoniști citate din Biblie, ascunde sub antieriu nu crucea, ci arma și, la momentul potrivit, preia comanda unei grupe de atac. Bîrcă nu e reprezentantul unei fabrici de mătăsuri, ci omul siguranței, iar „muncitorul“ Brana e de fapt subalternul său.

Această diversitate de tipuri și dubla personalitate ce li se acordă onora dintre ele sînt folosite de Dan Tărchilă pentru a conduce acțiuni paralele și pentru a crea în scenă centre deosebite de interes, de culoare și de semnificație.

În timp ce pe peronul miciei gări, partizanii și muncitorii ceferiști, prin semnalizări și ordine scurte, organizează ultimele detalii ale acțiunii lor patriotice, în sala de așteptare omul siguranței descoperă în „Turista“ și „Turistul“ din Capitală, reprezentanți de frunte ai lumii în folosul căreia își îndeplinește odioasa slujbă. În aceeași sală de așteptare, țărancă împietrită de durere, care se duce să-și îngroape feciorul mort pe front, adaugă peisajului social prezentat de autor, o notă de sumbră amărăciune și face să răsune în auzul tuturor protestul și revolta.

E de remarcat că Dan Tărchilă nu e stînjinit de această variație de tipuri și de situații ce-l solicită, că ele nu-l opresc să urmărească linia principală tematică pe care și-a propus-o și că, dimpotrivă, le folosește pentru a face să crească tensiunea dramatică, pentru a umple timpul dramatic cu o emoție bogată în sensuri politice și umane, odată cu datele acțiunii de bază: planul de lucru al partizanilor, fazele de pregătire a sabotajului, care toate, se succed cu rapiditate și amplifică — dramatic — neliniștea lectorului. Detunătura produsă de vagoanele de benzină aruncate în aer aduce cu sine destinderea, iar satisfacția victoriei acoperă tragicul inevitabilelor pierderi.

Autorul se afirmă bun cunoscător al legilor genului scurt și talentat interpret artistic al documentului istoric. El nu a fost totuși ferit de seducția a tot felul de

coincidențe și nici de primejdia platitudinii în prezentarea unor personaje, pe a căror prezență și replică spectatorul pune temei și de la care așteaptă să atingă maximum de expresivitate și de forță convingătoare. De ce, de pildă, partizana trebuie neapărat să descopere în agentul siguranței pe fostul ei iubit, și de ce tocmai ea și nu alt tovarăș este pus să-l suprime? De ce conversația celor doi turiști este atât de exasperant de banală? De ce au rămas atât de neinteresanți, atât de neangajați în acțiune, încât autorul, pînă la urmă, nu știe ce să facă cu ei și îi lasă uitați în sala de așteptare, ascunși sub o bancă? Aceste întrebări le punem la urmă, pentru că platitudinile și coincidențele din final apar ca balast, ca material parazită în imaginea tranșantă, în unitatea de ansamblu pe care totuși o lasă lectura piesei.

Pe coordonate asemănătoare se înscrie piesa *În august cerul e senin*. Dar preferințele autorilor ei merg către misterios și senzational. Decorul se păstrează în semiobscuritate, „grinzile acoperișului se profilează fantastic, încît în primul moment, spectatorul nu-și dă seama unde se petrece acțiunea”. Personaje bizare își fac apariția printr-o trapă și se recomandă sub identitate falsă. O stare de panică și de suspiciune reciprocă stăpînește scena, iar împușcăturile dinafară și suierăturile prelungi de locomotive se adaugă atmosferei. Distribuția nu cuprinde decît trei personaje: „bărbatul” (ins anonim, înnebunit de spaimă și de așteptare, deținător, fără voia lui, al unui prețios document destinat frontului); o tînără partizană sovietică (ce refuză, un timp, să vorbească, pentru a nu-și descoperi originea); un ciudat profesor, pasionat de studiul lilițiilor (în realitate, un comunist ilegalist ieșit recent din închisoare, cel care trebuie să facă legătura prin T.F.F. cu postul de comandă al armatelor eliberatoare). Trei necunoscuți, care se întîlnesc în același pod al unei gări dintr-o regiune încă neeliberată; trei tineri, la începutul vieții, fiecare cu povestea lui, uniți în aceeași acțiune eroică; trei oameni care vor muri simplu, curajaș, simbolic: pentru cerul senin al lunii august, pentru „dimineața însorită a patriei”.

Faptele sînt puține, intriga e redusă. Personajele își descoperă adevărata lor față, stabilesc relații de cooperare și periculoasa misiune e îndeplinită sub focul gloanțelor nemțești. „Bărbatul” se dovedește a nu fi laș — el acoperă cu corpul său rafala destinată tinerei sovietice — și moare. Unul după altul, cad și ceilalți doi luptători, înainte ca avioanele eliberatoare să-i salveze. Acesta e materialul de viață care a stat la dispoziția autorilor, dar din care, cel puțin în prima parte, pînă la dezvăluirea adevăratelor fețe ale eroilor, autorii au căutat să scoată cît mai multe efecte de teatru. Luminoasa, realizata figură a profesorului ilegalist debutează cu ticurile unui personaj de piesă polițistă; pretinsa muțenie a fetei se supralicitează la maximum în tensiunea primelor scene, iar „bărbatul” e amenințat să cadă în psihologism ieftin. Autorii își construiesc pilonii de susținere ai dramei, tentați de a complica, de a explicita exagerat personajele. Oare li s-a părut autorilor că dramatismul piesei, de altfel bine încheșat pe parcurs, ar putea spori astfel?

Piesa lui M. Joldea, *Casa din livadă*, vrea să ilustreze ajutorul pe care masele populare, sub îndrumarea oamenilor de partid, l-au dat armatelor sovietice eliberatoare.

Piesa se sprijină pe tăria de caracter, pe trăsăturile morale ale bătrînului țaran Petre Dușan, care refuză, cu prețul vieții sale și al întregii familii, să predea naziștilor doi ostași sovietici veniți în sat cu importante misiuni militare. Aparent, acest personaj central e redus la un simplu caz de conștiință. Iar despre *Casa din livadă*, la o privire superficială, s-ar putea vorbi ca despre o dramă psihologică. Cu toate acestea, conflictul, axat în jurul istoricelor evenimente din vara anului 1944, desprinde eroul din planul exclusiv al datelor personale, psihologice. În adevăr, acesta reacționează potrivit unei mentalități noi, născute sub înrîurirea aceluia început de mari schimbări sociale. În inima lui Petre Dușan se naște un sentiment de largă solidaritate, „un sentiment de frate față de cei care se războiesc pentru dreptate și vin să-ți scape zilele și pămîntul”. Înarmat cu această nouă conștiință, personajul intră în luptă deschisă cu bestialitatea căpeteniilor fas-

ciste și-și simte, în înclătarea luptei, crescînd și întărindu-i-se această conștiință. Autorul nu folosește un arsenal inedit de mijloace pentru a sublinia momentul de supremă încordare dramatică. La capătul înverșunării sale neputincioase, pentru a-l constrînge pe bătrîn să mărturisească, comandantul neamș decide împușcarea celor trei femei — nevasta, fiica și nepoata lui Petre Dușan. Ca procedeu, scena e calchiată pe motive cunoscute. Deosebiriile se arată însă în atitudinile femeilor, atitudini care vorbesc despre atenția cu care autorul a cercetat și reflectat viața sufletească a eroinelor lui.

O privire de ansamblu asupra celor citorva piese într-un act, inspirate de evenimentele Eliberării, duce la îmbucurătoarea concluzie că toate aceste lucrări se alătură cu cinste elanului general de creație cu care artiștii și scriitorii noștri au întîmpinat marea sărbătoare.

Exigența dramaturgilor respectivi nu a fost incitată însă numai cu ocazia acestui eveniment. Ei vin în mod statornic în contact cu un material de viață perpetuu îmbogățit cu noi și infinit de variate aspecte. În mijlocul acestui tumult de viață creatoare, detectarea aspectelor esențiale, condiție „sine qua non“ a genului scurt, nu se face, desigur, fără dificultăți, deși, după cum declara nu de mult romancierul Cezar Petrescu, „viața dă azi *soluții* cu mai multă rezezițiune și eficiență decît ar putea da fantezia și îndrăzneala scriitorului“.

Cu toate acestea, piesa într-un act a început să-și afirme cu destulă pregnanță prezența pe tărîmul actualității imediate.

Sezîsînd valențe noi în desfășurarea entuziastă a procesului de construire a socialismului în țară, micile crochiuri dramatice tind să consemneze această atmosferă vibrantă de construire a noilor condiții de viață, a noilor conștiințe umane.

Firește, viața de construcție pașnică a unei noi societăți nu mai oferă creatorului de artă situații dramatice de intensitate celor aflate în zilele insurecției. Viețile oamenilor nu mai sînt într-o continuă primejdie. Acțiunea nu se mai consumă precipitat pe peronul unei gări, într-un pod cu vechituri, ciuruit de gloanțe, sau într-un hol răvășit de plecări și lupte.

Totuși, personajele nu încetează a-și demonstra eroismul, faptele dramatice continuă să fie înălțătoare, să se desfășoare emoționant. Iar „timpul dramatic“ e la fel de măsurat; secunda, la fel de prețioasă. Eforturile oamenilor se împletesc pentru realizarea unui măreț ideal. Apropiindu-se de atingerea lui, ei ajung a se structura și pe plan moral după un nou profil. Ritmul înflăcărat al luptei revoluționare, continuat în acești ani ai construirii, în libertate, a unei vieți a bunăstării generale, nu e ritmul în care eroii sînt dominați de învolburarea adeseori spontană care, la „începuturi“, îi purta ca în iureșul unui uriaș uragan. E un ritm ce se consumă, cu luciditate, în conștiința oamenilor; un ritm dominat de eroi. Dramaturgia de azi nu înfățișează, de aceea, cu precumpănire situații, ci sondează conștiințe, interpretează atitudini, surprinde, în transformare, profilul uman. Toate acestea, prinse de obiectivul cu rază mică de cuprindere a piesei într-un act, nasc *instantanee dramatice*, care pot fi însă înzestrate cu forță edificatoare și emoționantă netăgăduită.

Cei care rămîn singuri de Lucia Demetrius, *Logodnă furtunoasă* de Kakassî Endre și *Cei din urmă* de Gh. Țențulescu (ca să discutăm de cele mai recente creații într-un act din această categorie) reușesc astfel să reliefeze cu multă precizie stadiul nou prin care trece azi frămîntarea mijlocașului, în pragul intrării sale în gospodăria colectivă.

Superioritatea ideologiei și orînduirii socialiste s-a impus cu evidență. Majoritatea oamenilor muncii, convinși de acest fapt, iau parte conștienți la grăbirea construcției socialiste. Puținii care stau în cumpănă să recunoască această realitate, ce corespunde unei necesități istorice obiective, rămîn „singuri“, „cei din urmă“.

Cei care rămîn singuri, versiune concentrată a dramei în trei acte *Vlaicu și feciorii lui*, transmite mesajul cu aceeași claritate și putere convingătoare.

Firește, evoluția lui Vlaicu nu e urmărită aci, pas cu pas, ca în versiunea de largă respirație, jucată pe scenele profesionaliste. Nu asistăm la închistarea lui Vlaicu în cochilia încăpățînării sale individualiste, nici la clarificarea sa anevoioasă, dar ascendentă. Coordonatele strîmte ale acțiunii — în piesa într-un act — stau la doi pași de deznodămînt (procedeu impus de specificul piesei într-un act), de momentul în care ritmul avîntat al succeselor colectivei îi anulează reticențele individualiste și-i răstoarnă argumentele răuvoitoare, convingîndu-l de foloasele muncii în comun.

Cu toate că surprinde numai faza finală a evoluției personajului, piesa *Cei care rămân singuri* reușește să cuprindă în întregime procesul de devenire al eroului; a intervenit aci abilitatea creatoare a dramaturgului, care a știut, fără să dăuneze acțiunii dramatice, să introducă în acțiune o subtilă și edificatoare argumentație subsidiară. Fără aceasta, momentul „cheie“ al procesului de devenire al eroului ar fi fost neconvingător, cum se întâmplă în cazul lui Dumitru Grădinaru (eroul din piesa lui Kakassi Endre, *Logodnă furtunoasă*). Consumat de o dramă similară cu a lui Vlaicu, închisat în carapacea aceluiași individualist simț de proprietate, Dumitru refuză intrarea în colectivă, în pofida prosperității ei evidente, ajungând în aceeași condiție tragică a izolării de familie și societate. Mai viclean decât Vlaicu, duce o existență josnică de speculant. Datorită acestui dat caracterologic, ne este însă mai greu să credem în sinceritatea declarației autocritice, pe care o face în plin public, cînd intră nepoftit la logodna fiului său, colectivist de frunte. Mărturisirile lui nu au forța convingerii. Nefiind susținute de ecoul lăuntric al frământărilor eroului, sau de argumentul hotărîtor al unui proces intim consumat anterior, tot ce ne transmite sună declarativ și exterior. Pe bună dreptate, îl suspectăm de manevre ascunse.

Autorul, dornic să satisfacă una din cerințele piesei într-un act, declanșarea conflictului odată cu prezentarea datelor expositive, mai bine zis, strecurarea acestor date expositive în plin conflict, exagerează, anulînd pur și simplu elementele lămuritoare, inițiale, care să ne pună în contact direct cu temeiurile ce vor transforma pe erou.

În *Fata tatii cea frumoasă*, Ion Ghelu Destelnicu schițează pe nesimțite premisele conflictului, făcînd cu virtuți laudabile, incursiuni în poezia folclorică.

Lupta e surdă. Cu cinism, familia viitorului mire, Lisandru, condiționează salvarea „onoarei“ Mariuței (care așteaptă un copil) de imediata renunțare a tatălui ei (președintele comitetului de inițiativă pentru înființarea gospodăriei colective) de a mai acționa.

Personajele fremătă de potențial uman. Spre deosebire de multe personaje de scurtă viabilitate, din alte piese într-un act, surprinse pe o unică — și statică — trăsătură de caracter, eroii creionați de Ion Ghelu Destelnicu apar mișcați de multipli factori psihologici contradictorii, bine delimitați. Lisandru, sub înriurirea fratelui său, nu izbuțește să stingă vocea propriei sale pasiuni și judecăți. Acțiunile sale oscilează, după cum reușește ori nu să pună surdina uneia din cele două impulsuri. Caracterul evident contradictoriu al atitudinii lui destramă, pînă la urmă, imaginea integră pe care răsfațata „fată a tatii“ și-o crease despre el.

Dilema sfîșietoare prin care trece tatăl Mariuței, de fapt aproape rezolvată în conștiința lui de om cinstit, e soluționată de hotărîrea bruscă a fetei. „Gîngașa floare de seră“, pe care tatăl „a jurat că n-o lasă să muncească“ (urmă a unei vechi mentalități în concepția sa), zglobia „păpușă“ a tatălui și iubitului ei, trezită la realitate, găsește în ea nebănuita tărie să se smulgă de lingă amîndoi și să afle în tumultul muncii sănătoase de-afară, un sprijin eficient pentru un început de viață nouă.

Păcat că autorul n-a zugrăvit tocmai pe reprezentanții acestei luminoase vieți (ce răzbate filtrat prin transparența perdelelor brodate de Mariuța) în linii mai precise.

Dar asemenea profil uman, nou, care prinde contururi din ce în ce mai pregnante în tabloul vieții noastre sociale, începe să fie surprins și așezat în prim-plan și de dramaturgia piesei noastre într-un act.

Fără a avea pretenția desăvîrșirii, încercările sînt totuși de încurajat. Colectiviștii din *Puii lui Mihai* de Ferencz Liviu, sau cei din ultima piesă într-un act a Luciei Demetrius, *O să fie nuntă mare*, au trecut de greutățile inerente „începutului“ și culeg în liniște belșugul muncii în comun. Totuși, ei nu se mulțumesc cu acest succes; tind spre noi și noi rezultate, cristalizîndu-și, cu aceste preocupări și elanuri, noua lor conștiință socialistă.

Personajele sînt schițate; cel mult, se dezvoltă, nu evoluează. Acțiunea ocupă totuși un plan secundar. În centrul dramei se face loc discuției de principiu. În focul ei se ciocnesc interese, se dezvoltă caractere, se combat concepții înapoiate. Cu toate că nu e potențată de un real suport uman, discuția nu e seacă, declarativă, grație însăși sincerității în care se desfășoară dezbaterile și importanței problematice pe care o ridică. Adeziunea sinceră față de interesele obștești, interesul canalizat nu numai spre numărul zilelor-muncă, cît mai ales spre valoarea lor productivă,

spre curajul răspunderii, sînt preocupări care încep să frămînte tot mai mult conștiința colectivităților noastre și să transpară și în tipologia dramaturgiei noastre.

Ceea ce e regretabil e că pășirea spre acest nou orizont dramaturgic n-are continuitate în repertoriul pieselor într-un act.

Colectivistul nu este singurul personaj ce animă uriașa frescă a construcției socialiste din țară. Procese similare de creștere a conștiinței socialiste se consumă, cu alte tonalități, și în viața intelectualului nostru cinstit și, mai ales, în viața muncitorului. Trebuie să recunoaștem că, în această privință, piesa într-un act rămîne încă serios datoare.

Piese de genul *Capcanei* lui Liviu Ferencz, care încearcă cu succes discutabil să ilustreze lupta ce se duce pe șantier împotriva elementelor descompuse, ce s-botează eforturile constructive ale muncitorimii, sau de genul *Cheii succesului* de V. Adrian și P. Crainic, care vrea să arunce oprobriul satirei asupra deprinderilor birocratice, nu pot în nici un caz să suplinească și, mai puțin, să împlinească lacunele în această privință. Viața intensă și bogată a muncitorilor și intelectualilor noștri, cu noile lor preocupări, realizări, frămîntări și aspirații, oferă încă nespus de multe și variate izvoare de inspirație scriitorilor noștri de teatru.

În afara lacunei semnalate în tematica repertoriului cu piese de mici proporții, întîlnim, după cum am observat, lucrări interesante, ceea ce ne duce la concluzia că realizările de substanțială valoare dramatică sînt întru totul posibile în cadrul miniatural al acestui gen scurt.

Oricum, semnalînd cu sublinieri puternice aceste lacune în tematica repertoriului de piese de mici proporții, trebuie să recunoaștem că situația literaturii dramatice (în domeniul pieselor într-un act) s-a îmbunătățit în ultima vreme. Pînă nu de mult, dramaturgia noastră arătau „genului scurt“ dramatic, un interes sporadic. Amploarea crescîndă a mișcării noastre de amatori a determinat însă și sporirea crescîndă a acestui interes. Și sub imperativul creșterii mișcării teatrale de amatori, solicitarea continuă a fi încă, mai intens, adresată scriitorilor, acum în cadrul pregătirilor pentru noua competiție a tradiționalei bienale, la care sînt angajate zecile de mii de echipe de artiști amatori.

Cu atît mai mult solicitările sînt menite a fi luate în seamă, cu cît, după cum s-a văzut din fugara analiză a celor citorva piese de mai sus, varietatea formulelor și stilurilor dramatice nu e împiedicată a se desfășura, în ciuda cerințelor specifice — de economie maximă a mijloacelor tehnice, de construcție dramatică — ale genului. Dimpotrivă, cerința concentrării și esențializării poate prilejui o expresivitate artistică, adeseori mai direct eficientă decît cea cu dreptul larg al digresiunilor, pe care o prilejuiește drama de dimensiuni întinse. Și, la ce poate năzui mai cu ardoare un scriitor, decît la bucuria de a-și vedea opera repede înțeleasă și prețuită în masele sutelor de mii de spectatori ai scenelor teatrale celor mai entuziașt însuflite, ai scenelor pe care joacă artiștii amatori ?

