

# Dramatism cerebral sau seducția laboratorului

De orice s-ar putea plinge Horia Lovinescu, dar niciodată de nepăsarea confratilor, sau de aprobarea placidă și unanimă a criticii. Lucru verificat — el este un autor care stîrnește controverse, provoacă scindarea comentatorilor în tabere radical opuse, determină pe cronicari și pe necronicari la dispute (uneori mai mult pătimașe decît subtile). *Lumina de la Ulmi* a stîrnit o adevărată furtună. În vuietul care însoțea dezlănțuirea se descifrau frînturi de fraze: „Este o piesă îndrăzneată“. — „Dimpotrivă, susține teze retrograde și e plină de platitudini conformiste!“ — „Este o literatură realistă!“ — „Dimpotrivă, e schematism curat!“ *Citadela sfărîmată* a fost unanim apreciată. Dar Matei a ridicat împotriva sa un cor de proteste: „Personajul este netipic! Nu demască destul de intransigent nocivitatea ideologiei burgheze! Pentru ce se sinucide? Deznodămîntul acesta e nefiresc și ne adoarme vigilența!“ Cu alte cuvinte, piesa era convingătoare, „admirabilă, putem zice“, numai drama de la care pornea era falsă.

Conform tradiției, *Hanul de la răscruce* continuă șirul controverselor. Referindu-se la piesă, unii vorbesc despre autorul ei ca despre „un ibsenian ardent“. Dar alții spun: „Chimia (acestei piese) este anorganică“ și discută *Hanul de la răscruce* ca pe o artă asemănătoare cu un „balet de idei uscate“, care „nu dă emoții adevărate“. Într-adevăr, Horia Lovinescu nu are de ce să se plîngă. Omogenitatea opiniilor și aprobarea indiferentă nu au caracterizat niciodată pe judecătorii lucrărilor sale. A fost și rămîne un autor discutat.

Surgerea timpului, răcirea patimilor au dat însă o oarecare încheiere controverselor trecute și ne-au ajutat să descifrăm profilul dramaturgului. De la schematismul „stilat“ al *Luminii de la Ulmi*, la construcția matură, cu dramatice semnificații sociale, a *Citadelei sfărîmate*, apoi la atmosfera reflexivă, încărcată de simboluri, a *Hanului de la răscruce*, acest profil se desenează în linii din ce în ce mai clare. N-aș putea spune că, în momentul de față, în portretul artistic al scriitorului nu există încă zone tulburi, capabile să ascundă surprize. N-aș putea spune — în pofida aparenței de echilibru și maturitate a pieselor sale — că Horia Lovinescu a trecut de faza frămîntată cînd artistul se caută „pe sine“, se studiază, se străduiește să-și descopere particularitățile, să-și precizeze „mesajul“, adică de faza întrebărilor chinuitoare și a impresionabilității excesive în fața experiențelor artistice sau tehnico-artistice ale meșterilor. Piese sale trădează intensitatea exercițiului intelectual, interesul față de circulația ideilor, înclinația spre reflecție, necesitatea de a lega realitatea de sisteme de gîndire. După trei lucrări, Horia Lovinescu ne apare un autor cerebral, incontestabil foarte interesant, care își așteaptă însă definitivă autodescoperire, frecventînd cu egală simpatie pe clasici și pe moderni.

*Citadela sfărîmată* se așază sub zona de influență a lui Gorki și Cehov. *Hanul de la răscruce*, cu personajele sale stilizate, cu ambianța sa electrizată de simboluri, trădează



Septimiu Sever (Profesorul) și George Mărutza  
(Hangiu)

*Hangiu* cam hapsin, candidat la faliment; un *Bătrîn* încă verde, ajuns bețiv pentru că proprietarii unui aerodrom militar l-au deznădăjduit de pe ogrorul său; o *Femeie* înnebunită de durere și remușcări materne; un *Magnat* și nu unul oarecare, ci — după cum spune un personaj — însuși omul care are bomba „H” în buzunarul vestei; o *Actriță*, cocotă de mare clasă, și în sfârșit un *Muncitor*, care refuză să creadă că omenirii i-a rămas o singură perspectivă, și anume, una apocaliptică.

Autorul dă fiecărui personaj o funcție simbolică și declanșează acțiunea în numele unui pretext dramatic: digurile se sparg, hanul este amenințat să fie acoperit de apă, iar eroii se află în situația unor condamnați, despărțiți de execuție doar de câteva ore. Este evident, compoziția adunării din han apare forțată. Împrejurarea impusă nu excelează prin firească. Dar autorul nu cere să se creadă în autenticitatea situației. El propune spectatorului un pact, sau — dacă vreți — procedeează așa cum se procedeează la un joc.

În legătură însă cu convenția propusă de Lovinescu, unii comentatori ridică obiecții. Sînt două reproșuri mai importante aduse dramaturgului. Unul se referă la originalitate. Radu Popescu scrie: „Piesa întregă, ca schemă, stă sub semnul dramei intitulate *Potopul* de Berger. În care se află multe situații și personaje similare”. Alții adaugă (oral): „Piesa întregă, ca schemă, stă sub semnul dramei *Pădurea împietrită* de R. Sherwood, în care se află multe situații și personaje similare”. Este perfect adevărat. Ca și în *Hanul de la răscruce*, în *Potopul* există un bar amenințat de apele răzvrătite; ca și în *Hanul de la răscruce*, în *Pădurea împietrită* se află un intelectual ratat, hotărît să-și pună capăt zilelor, pentru a-și da astfel lui însuși singura dovadă de forță și independență. Mai sînt și alte situații și personaje asemănătoare. Dar ce e curios în acest fapt? Ce e reprobabil? Motivul *Hanului de la răscruce*, motivul unei adunări care închipuie simbolic o societate nevoită — datorită unor împrejurări excepționale — să funcționeze ca o lume închisă, este doar frecvent în literatura ultimelor decenii. L-a folosit Upton Sinclair, în *Cataclismul*; l-a folosit Camus în *Ciuma*; l-a folosit Sebastian în *Insula*; l-au folosit atîția alții. Doar, nimeni nu are de gînd să dea dramaturgului un brevet pentru formula piesei sale. Inovații în tehnica dramaturgiei se petrec la mari intervaluri istorice, și preluarea unui motiv nu are în sine nimic condamnatibil. Altfel, ar trebui să renunțăm la o bună parte din opera lui Shakespeare, ar trebui să vorbim despre *Comedia erorilor* ca despre un plagiat din Plaut,

predilecția pentru o experiență oarecum mai recentă a dramaturgiei.

Căci piesa pornește de la cîteva convenții proprii teatrului modern. Undeva în Apus, într-o țară nedefinită, la o răspîntie, autorul face să se întâlnească oamenii cei mai deosebiți: un *Profesor* ratat, pregătindu-și sinuciderea pentru a da omenirii o teribilă lecție postumă, adică pentru a dovedi că omul trebuie să renunțe liber — „nu din desperare, ci din bun simț” — la condiția sa absurdă, la existență; un *Călugăr* propovăduind supunere în fața divinității și iubire față de oamenii pe care nu este în stare să-i ajute decît adresîndu-le deznădăjduitoare invitații la resemnare: „Nu vă răzvrătiți! Moartea noastră nu e nici stupidă, nici monstruoasă. E împlinirea legii”; un *Agent comercial*, un fel de versiune pentru epoca farfuriilor zburătoare a lui Conu Leonida; un băiat și o fată — *Logodnicii* — care se țin de mijloc și se privesc în ochi, cu aerul nevinovat al porumbeilor; un

despre *Imblinzirea scorpiei* ca despre o compilație, despre *Mult zgomot pentru nimic* ca aparținând lui Ariosto și Bandello. Cu asemenea principii n-ar mai trebui să vorbim nici despre *Faust*. Problema este, deci, nu de a preciza paternitatea unui motiv, ci de a stabili — ceea ce voi încerca să fac mai jos — dacă în cadrul acestei formule cunoscute, există în drama lui Horia Lovinescu o vibrație autentică, un mesaj artistic original.

Al doilea reproș se referă la sistemul de simboluri, folosit de autor. Descumpăniți de formula piesei sau intoleranți în fața unui asemenea procedeu, unii comentatori repudiază *Hanul de la răscruce*, scoțind din ser-tare etichete alarmante: Atenție, antirealism! Atenție, expresionism! Atenție, abstractism! O întrebare devine deci obligatorie: este condam-nabil în sine procedeul? Eu cred că nu. Este doar un adevăr de mult stabilit că, pen-tru a-și exprima cu mai multă pregnanță ideile, pentru a le face mai convingătoare, un

scriitor poate să folosească, în cadrul realismului socialist, formula care se potrivește cel mai bine cu conținutul mesajului său. Or, conținutul recentei piese a lui Lovinescu impunea o expresie nouă. Ceea ce îl preocupă, în cazul de față, cel mai mult pe autor este nu soarta unui ins sau a unor inși, nu prăbușirea unui profesor înfrint de filozofia abisurilor, nu de-cepția unei fete îndrăgostite de un laș, nu tragedia unei mame ucigașe (luate individual), ci destinul unei societăți. O societate, în care sînt indivizi ce-și închipuie — din naivitate, din apatie sau din calcul — că dezlănțuirea unui nou război nu ar afecta-o. O societate care înțelege, într-o împrejurare excepțională, nu numai cît de absurdă este o asemenea credință, dar și cine ar purta vina dacă ar fi tirită spre cataclism. Autorul nu-și putea per-mite digresiuni prea ample asupra biografiei eroilor, nici nu avea răgazul și interesul să țeasă anecdotică necesară pentru a face verosimilă aducerea în același loc a unor perso-naje (a unor puncte de vedere) atît de felurite. Convenția, simbolul au fost impuse, deci, de conținut. Simbolul slujește aici ca un instrument de reducție, ca un mijloc care înles-nește trecerea, fără prea multe explicații, în miezul problemei-cheie. El slujește ca un in-strument pentru a se putea reface pe scenă macheta unei societăți a cărei întruchipare plas-tică este *hanul* acesta părăginit, părăsit de oameni și, pînă la sfîrșit, inundat de apele re-vărsate.

Trecînd la analiza textului, trebuie să recunosc că actul întîi este construit admirabil. O tensiune grea, rău-prevestitoare, domină totul. Personajele trec prin scenă calme, filozo-find, șușotind, bînd rom, tăcînd, citind din Sofocle sau din Lactanțiu. Este o liniște prefă-cută, ciudată. Unele momente aruncă pe fundal umbre aproape fantastice. O femeie cu în-fățișare sinistă întreabă: „— N-ați auzit strigînd pe aci?“ Un orologiu bate de șase ori. Și undeva, departe, se aude un țipăt ascuțit, care înfioară. Dar „fantasticul“ nu frizează — cum spun unii — „grand-guignol“-ul, ci amintește mai degrabă pe Anouilh, pentru că este colorat cu umor, este ca un joc bazat pe ironie. Țipătul nu era al unei fantasme. Striga nevasta fierarului, care își primea, ca de obicei, la ora 6, porția de bătaie. În ceea ce pri-vește eroii, chiar și aceia care nu promet să se sinucidă, poartă parcă misterul unei drame inexorabile. Și tonul cu care-și fac profesiunea de credință are, chiar atunci cînd ideile nu excelează prin noutate, un patetism conținut, rece. În jurul eroilor, autorul a făcut de la



Anca Verești (Logodnica) și Tanți Cocea  
(Actrița)

început să plutească apăsătoare semne de întrebare. Cine este femeia aceasta cu obraz macabru și ce rost au frazele sale dezarticulate? Ce ascund predicile deznădăjduitoare ale călugărului din jilt, ce se va întâmpla cu profesorul de greacă? De la replică la replică, aerul se umple parcă de vaporii unui gaz exploziv.

Dar piesa lui Lovinescu este numai o piesă de expoziție. Îi lipsește drama. După actul întâi, după ce societatea-mostră este ruptă de universul său, după ce raporturile sociale obișnuite sînt răsturnate, după ce toate convențiile își pierd sensul și oamenii absolviți de orice constrîngere se află față-n față doar cu moartea și cu propria conștiință, eroii nu mai au aproape nimic să ne spună. Pe unde ar fi fost să înceapă ciocnirea, acolo unde ar fi trebuit să aibă loc prăbușirile sau reîncarnarea dintr-un pumn de cenușă, stă numai autorul încovoiat de povara mecanismului pus de el în funcțiune. Ideile circulă cu încetinelă, adeseori repetindu-se și nu rareori repetînd (repetînd cu inteligență, dar repetînd) adevăruri banale, în care răsună parcă ecouri din Malraux, din Camus, din Sartre. Ca un aparat de raze Roentgen, textul lasă să se vadă numai scheletul conflictului.

Am greșit, de fapt, spunînd că piesei îi lipsește drama. Schema dramei există. Așezîndu-și eroii într-o condiție cumplită, autorul prevede și enunță răsturnări fundamentale în psihologia personajelor. În fond, nu există în piesă nici o ființă umană căreia să nu-i fie destinată o răsucire dramatică, uneori chiar o răsucire de 180°. Profesorul trebuie să renunțe la planurile sinucigașe și să recapete puterea de a spera — el ratatul — într-o vîrstă nouă, a împlinirilor; Hangiul trebuie să-și dea seama cît de deșartă a fost zbaterea sa pentru căpătuială și să înțeleagă — el omul pietrificat de avarie — valoarea dragostei de aproape; Logodnicul trebuie să-și dea arama pe față și să se arate — el romanticul, exaltatul îndrăgostit — nu ca un cintezoii săltăreț, ci ca un animal mic și scîrbos.

Răsucirea aceasta este cu atît mai dramatică, cu cît ține o singură clipă. Este ca un fulger cu o lumină atît de tare, încît la apariția lui devin vizibile străfundurile cele mai tainice ale sufletului omenesc. După o viață plină de strălucirea unor nestemate false, Actrița care a trăit mințind pe alții și mințindu-se pe sine, găsește în această clipă puterea de a se privi în față și de a recunoaște că este o „cabotină, de care n-ar fi auzit niciodată nimeni, dacă n-ar fi fost întreținută de amănți bogați“; după o viață petrecută adorînd umil marele capital, Agentul comercial găsește, în această clipă, puterea să-și dezdoiască spinarea și să strige idolului vorbe de hulă. După o viață de credință oarbă, Călugărul se întreabă, înainte de cîntatul cocoșului: „Doamne, nu cumva greșești?“ Schema stabilește un coordonat dramatic chiar și pentru cele două personaje — singurele care au aerul să nu înregistreze, în desfășurarea lor, consecințele catastrofei. Coordonatul constă nu în transformarea, ci tocmai în netransformarea Muncitorului și Magnatului. În timpul catastrofei, și posesorul bombeii H, și electricianul rămîn, fiecare pe planul său, egali cu ei înșiși. Autorul nu a indicat în această statonnicie seninătatea impasibilă, ci o stăpînire care trădează forța (forța nobilă sau forța neagră) a unor caractere ireversibile. Dramatică la aceste personaje este, deci, tocmai puterea de a rămîne verticale în mijlocul furtunii.

Prin urmare, schema dramei există. Există cu atîta evidentă, încît poate tocmai acest lucru am vrea să-l reproșăm autorului, căci în comportarea eroilor se simte prea evident o indicație prestabilită, în mișcările lor sufletești se simte prea evident puterea tiranică a unui autor vrăjit de posibilitățile sale de inginer constructor. E drept, uneori însuși autorul pare tutelat. Dar tutelat nu de eroii săi — deloc nărvași, ci dimpotrivă, prea docili, uneori aproape geometrici —, ci de rigorile propriului său aparat tehnic, care pretindea printre altele urmărirea simultană, egală, pe prim plan, a celor zece eroi. Piesei lui Lovinescu îi lipsește astfel nu schema, ci *adîncimea dramei, motivarea ei psihologică*. De aici, sentimentul de produs ieșit din laborator. De aici, sentimentul de artificialitate, care întovărășește adesea transformările personajelor, atît de copleșitor, încît treceri esențiale ne apar uneori inexplicabile, sau cel puțin forțate. Este inexplicabilă sau, cel puțin, forțată — de exemplu — cotirea radicală a întregii distribuții, în momentul în care Muncitorul arătînd spre Magnat spune: „Omul acesta este războiul!“ Nepregătită cu argumente psihologice, cotitura

aceasta frizează revelația. Subita coborîre pe pămînt a Profesorului, receptivitatea la argumentele Muncitorului, participarea sa la o judecată rudimentară, făcută după legea talionului, au ceva silit. De altfel, tocmai partea actuală a piesei, tocmai semnificațiile ei noi sînt deficiente, deși toată experiența urma să se justifice tocmai în funcție de expresivitatea cu care reușea să pună în evidență complexul unor idei îndrăznețe, înaintate. Șovăiala, aici, unde se operează cu simboluri, cu sugestii, e la un pas de confuzie. Ce imagine se dă de fapt, despre tăria forțelor păcii? La fel se întîmplă și cu trezirea Femeii. Disponibilitatea acestei creaturi, pe care autorul o prezintă, la început, mineralizată parcă de durere, adeziunea Femeii la o realitate în afara (sau cel puțin pîrînd în afara) tragediei sale personale sînt lipsite de argumentare psihologică. E drept, femeia aceasta, care a dat naștere la doi fii, i-a văzut ucigîndu-se între ei și a ajuns pînă la urmă asasina propriei sale creaturi, femeia aceasta nenorocită, reprezintă nu moartea, cum pretinde un comentator, ci însăși umanitatea suferindă. Sigur, din punct de vedere al simbolului pur, deșteptarea personajului este plină de semnificație. La fel și răzbunarea sa finală. Dar reacția trebuie să-și capete nu numai o explicație generală, ci și una privind caracterul concret al personajului.

Și aceasta nu se referă numai la Femeie. Există în *Hanul de la răscruce* o discrepanță destul de frecventă între idei și caracter, între simbol și individualizare. Desigur arta realistă admite simbolul numai pînă la un anumit punct. Dar ea impune o limită, nu un procent fix. În *Caleașca de aur* simbolul e mai mare, în *Platon Krecet* mai puțin evident. În *Citadela sfărîmată* e mai pregnantă individualizarea, în *Hanul de la răscruce* e mai pregnant simbolul. Răportul nu este rigid. Dar odată ales un anumit coeficient, el trebuie respectat de-a lungul întregii lucrări și pentru toate personajele. Aș greși însă dacă aș spune că acele personaje lipsite de consistență își datorează slăbiciunea faptului că în construcția lor, autorul a apăsât prea tare pe pedala generalizării. Ele sînt neconvingătoare nu pentru că sînt „prea simbolice” — cum s-a afirmat —, ci pentru că nu au a spune nimic personal, nimic interesant, pentru că — după cum se spune — nu au mesaj. Așa se întîmplă cu Logodnica, care este o prezență zglobie, cu idei tonice, cu impulsuri generoase, dar totuși cu un bagaj spiritual mult prea sărac pentru a întruchipa o dramă. Așa se întîmplă cu Bătrînul (cu toate că personajul rostește cîteva replici admirabile, cu rezonanțe gorkiene). Și ceea ce este cel mai neplăcut, așa se întîmplă și cu Muncitorul. Mai ales cu el.

De ce spun că acest lucru este cel mai neplăcut? Pentru că Lovinescu, scriind o piesă de factura și cu formula *Hanului de la răscruce*, și-a luat misiunea să refacă o societate, creînd din punct de vedere dramaturgic corespundențele necesare pentru a o reprezenta cît mai fidel. Lista distribuției confirmă acest lucru. Schema generală a piesei îl confirmă și ea. Dar iată că jocul culorilor și al unghiurilor strică echilibrul compoziției. Jocul culorilor? Da! Pentru că Profesorul este reprezentat în nuanțe tari, în combinații (chiar dacă sînt mai puțin justificate) memorabile, cu mișcări pasionate (chiar dacă pasiunea este pasiunea deznădejdiei), iar Muncitorul, în tonuri palide, în atitudini neexpresive. Jocul unghiurilor? Da! Pentru că, așezat în prim plan, perspectiva poate să facă uneori un scaiet mai falnic decît un stejar. Aici, cred eu, nu este vorba de obiecții simpliste, de pretențiile absurde ale acelor care vor cu orice preț și oriunde să se vorbească de toate forțele sociale. Dar piesa aceasta și-a propus să repre-

Gh. Storin (Călugărul) și Mircea Șeptilici (Magnatul)





zinte contradicțiile și perspectivele unei societăți. Este trist că tocmai forțele cele mai înaintate au fost arătate cu un obraz acoperit de umbră și de la distanță. Este trist că tocmai puterea acestor forțe de a se împotrivi războiului a fost estompată. Dacă greutatea lor specifică ar fi fost alta, poate și finalul piesei ar fi răsunat mai puternic, iar acea ultimă replică — „vin oamenii !” — ar fi transmis mesajul autorului cu mai multă claritate și cu mai multă putere de convingere. De fapt, aici mesajul însuși nu e prea consistent. Din nou, autorul a fost mai atent la tehnica dramei decât la lucrurile noi pe care ar fi avut să le spună prin intermediul ei.

Mă opresc mai puțin asupra spectacolului pentru că în raport cu textul, problemele pe care le pune ni se par mai puțin spinoase. Piesa lui Lovinescu reclamă mijloace artistice adecvate și orice compilație ar aminti sistemul furtului proprii căciuli. Nimeni nu-și închipuie că *Ploșnița* poate fi pusă în scenă la fel cu *Trei surori*. Am regăsit în spectacol inteligența plină de nuanțe a lui Siegfried, rafinamentul său discret, capacitatea de a găsi detalii sugestive. Mai ales, primul act este strâns, concentrat, convingător. Din păcate, însă, în ansamblu discutat, spectacolul nu reușește să refacă intensitatea reclamată de text. Nu se simte pe scenă vuietul unei lumi care se prăbușește, cercul de apă care se strânge amenințător în jurul hanului. Cerul încărcat de nori rămâne tot timpul imobil, ca un element adăugat, exterior. Actele II și III se scurg egal, fără gradarea reclamată de finaluri. Iluminatul prin fascicule (cerut de altfel și de autor) nu izbuteste să dea impresia că izvorăște din miezul textului, ci că este numai o simplă reluare a unui procedeu scenic caduc.

Distribuția cuprinde nume care sînt prin ele însele o cheazășie a reușitei. Patetismul Aurei Buzescu în rolul Femeii, resemnarea împietrită a lui Storiin în rolul Călugărului impun. Despre soluțiile „impresionante la culme” (după expresia unui cronicar) ale jocului lor mi se pare însă, în cazul acesta, exagerat să se vorbească. Impresionează cu totul deosebit evoluția lui Septimiu Sever (Profesorul), a cărui consacrare a fost considerată de mulți ca datorindu-se, firește, însușirilor actricești, dar cel puțin în egală măsură farmecului său scenic, staturii impunătoare și tinereții sale decorative. În *Hanul de la răscruce*, Septimiu Sever face însă dovada hotărîtoare a unei maturități artistice, cu totul deosebite. Agitația, risipa de gesturi și de energie fizică ale albgardistului Iarovoi au dispărut și jocul Profesorului din *Hanul de la răscruce* se caracterizează printr-o concentrare extremă, prin nuanțe fine (zîmbet de Giocondă, o mîna obosită, închizînd o carte, gestul mecanic al scoaterii ochelarilor, *ricanarea* : Oswald sînt eu). Cu voie sau fără voie, actorul îl așază pe profesor pe primul plan, umple scena cu personalitatea acestuia, iar pînă la sfîrșit te obligă să uiți că scena izbucnirii lirice a fost mai puțin convingătoare.

Tanți Cocea, frumoasă, (dar cu o perucă platinată amintind cu multă ostentație categoria morală a personajului, uitînd că Actrița nu este o preoteasă oarecare, ci o „preoteasă de lux”) a făcut de data aceasta numai o demonstrație parțială a însușirilor sale. În comparație cu ceea ce au dat pînă acum, George Mărutză și Benedict Dabija nu ne-au făcut nici o surpriză, nici într-un sens, nici în altul. Într-un impecabil bluzon de electrician de operetă, tinărul actor M. Albulescu a făcut tot ceea ce se putea face mai onorabil din textul Muncitorului (și calificativul acordat interpretului este destul de zgîrcit). Anca Verești a trecut prin scenă grațioasă. În schimb, partenerul său (Puiu Hulubei) a exagerat prea mult desperarea, făcîndu-ne să asistăm pe nedrept la prea multe și prea patetice zvîrcoliri.

Concluzia ?

Piesa lui Horia Lovinescu este o experiență. Din păcate o experiență mai mult interesantă, decît izbutită. Dar dacă experiența nu a reușit pe deplin, cred că nu este cazul să cerem închiderea laboratorului.