

ACTUALITATEA, IZVOR AL ORIGINALITĂȚII

Problemele actualității și originalității operelor dramatice preocupă intens atât lumea scriitorilor și artiștilor, cât și cea a spectatorilor. Îndeosebi, procedeele artistice ale lui Cehov, dar mai ales ale lui Bertolt Brecht, au fost în câteva rânduri invocate de dramaturgii noștri ca un semn al dorinței lor de a regenera, prin contactul fecund cu mari inovatori ai teatrului, formule scenice uzate și de a afla noi mijloace de expresie. Este o preocupare dintre cele mai îndreptățite și dintre cele mai necesare. Această propoziție, fără a se dori inedită, conține însă un substanțial adevăr. Ca orice artă, scena trebuie să cheme și să primească în cadrul ei ceea ce este cu adevărat nou. În acest sens, nimic nu-i mai firesc decât să exploatezi zăcăminte neștiute din vechi filioane dramatice, sau să absorbi experiențe salutare de dată mai recentă. Oricât de mult și-a însușit teatrul din arta lui Cehov, de-a lungul celor 50 de ani de când marea scriitor s-a impus ca un înnoitor al dramaturgiei, se află în opera sa capitole întregi care, privite dintr-un alt unghi de vedere, pot fi neașteptat de fertile. Cine ar putea apoi să nege considerabilul aport al lui Bertolt Brecht la înțelegerea și reprezentarea dramelor timpului nostru?

Nici Cehov, nici Brecht — și, în general, nici un dramaturg, oricât de revoluționar ar fi — nu pot oferi însă o rezolvare de-a gata* celor ce caută să propoaze o înnoire a teatrului. Oricine înțelege câtă comoditate și câtă rutină intră într-o asemenea soluție „inovatoare“. Mai este apoi ceva care pune sub semnul îndoielii, dacă nu anulează, un câștig obținut prin însușirea procedeelelor, fără suportul viziunii care le-a născut. Căci o tehnică dramatică originală, dobândită prin transplantarea unor formule scenice inedite, reprezintă un nonsens. În artă, rețetele duc sigur la loc comun și la schemă, iar formulele suprimă creația. E — ca s-o numim astfel — o lege de sterilitate care acționează iremediabil. Există în fiecare operă o necesitate intimă de expresie, pe care o dictează faptele și o impune concepția scriitorului. Aici se află originalitatea ei, este absurd s-o căutăm în procedee dramatice.

Cultul procedeei dramatice în sine este o religie sterilă și în care credințioșii aduc ofrande unei zeițăți neputincioase. Invenția formală, desprinsă de viziunea care a comandat-o, este în teatru, ca în orice artă, un drum mort. Între vederi și procedee există un acord dintre cele mai tainice și mai îndestructibile, a cărui primă normă este că un conținut sărac transpare într-o expresie săracă, chiar dacă extravagantă. Expresivitate înseamnă comunicativitate, tehnica prin care se face legătura artistului cu publicul, și această tehnică devine un tipar rigid atunci când nu este proprie faptelor, concepției, temperamentului artistului. Ceea ce la prima vedere se arată ispititor într-un procedeu devine, de aceea, adesea, o misterioasă frână, o nevăzută barieră, un factor de regres artistic.

De altfel, cea mai sumară analiză ne conduce la concluzia că noutățile de ordin tehnic constituie de fapt indicii despre o nouă perspectivă a lucrurilor: avem de-a face nu numai cu un nou fel de a le expune, ci și de a le privi.

În teatrul lui Cehov, revoluționar nu este nici dialogul „nedramatic“, nici pauza care desparte mereu acțiunea și o punctează cu o gravitate plină de o secretă melancolie, ci faptul că situațiile sînt de așa natură, încît îmbrățișăm dintr-o dată cu privirea un destin, încît surprindem, de la un capăt la celălalt al ei, o viață de om, și aceasta fără ca să se fi produs evenimente excepționale. Cehov revoluționează teatrul prin faptul că mută tragedia pe terenul știut al vieții de fiecare zi, considerînd că, în această lume, mai grăitor decât un schimb de replici e acea atmosferă care de-a lungul anilor s-a constituit din amintiri, din aversiuni, din speranțe, și care ascunde atîtea. De aceea, în teatrul lui Cehov, ceea ce spun

cuvintele, iar faptele o demonstrează, este înfinit mai puțin, înfinit mai schematic decât ceea ce se întâmplă cu adevărat. Scriitorul sapă prin inerția vocabularului comun, necolorat, și a întâmplărilor oarecare, galerii spre o dramă nevăzută, dar prezentă. Ca să o surprinzi și ca s-o înțelegi, trebuie să sezisezi pînza de impresii, de simțăminte, de complicități ce se țese și se destramă în fiecare clipă. Cuvintele sînt în sine ne semnificative. Evenimentele, fără relief tragic. Dar un val de viață surdă le inundă, îndată ce descoperim că brațul care cade descurajat, pleoapa ce vibrează durerii, inflecțiunea plină de nădejde a glasului sînt pentru protagoniștii dramei lumini și umbre încruciate, într-un dialog secret pentru noi, dar împede pentru ei. Privirea ce îmbrățișează numai cei cîțiva zeci de metri pătrați ai scenei nu poate cuprinde și stăpîni drama: ea are ascunzișuri, refugii, culise. Lucrurile sînt sub ochii tăi, dar mai multe sînt dincolo. Este ceea ce s-a numit „curentul subteran“ al dramaturgiei cehoviene.

Ar fi cu neputință să înțelegem uriașa înnoire săvîrșită de Cehov, dacă am desprinde procedeele sale de viziunea care le-a făcut necesare. În teatrul lui Cehov nu se înfruntă grupuri sociale opuse, iar conflictul nu modifică „statutul“ existenței personajelor. Acțiunea nu soluționează nimic. Cercul impasului în care se află eroii rămîne neatins.

De aceea, Gorki, dacă suprimă, ca și Cehov, eroul principal, nu mai poate folosi și celelalte procedee cehoviene. În piesele lui Gorki, bunăoară în *Micii burghezi*, personajele nu pot fi cuprinse sub aceeași cupolă. Nil și Piotr sînt despărțiți printr-o barieră de convingeri, de aspirații, de dispoziții temperamentale. Raporturile dintre personaje se colorează ideologic, ciocnirile au un substrat care depășește planul raporturilor personale. Se conturează concepții, filozofii asupra vieții, care ascund un conflict social. În *Dușmanii*, ciocnirile mărunte dintre Scrobotovi și Bardini încetează să aibă vreo forță, față de conflictul ireconciliabil dintre muncitori și stăpîni. În piesele lui Gorki există granițe între un grup de personaje și alt grup, iar sferile sociale sînt distincte. În aceste împrejurări, „curentul subteran“ își pierde unele din semnificații și își deviază, în mod fatal, cursul. Conflictul este în opera dramatică a lui Gorki desfășurat, iar finalul înscris un moment nou, superior, în destinul eroilor. Iată, așadar, că modificările intervenite în viziunea asupra vieții atrag cu necesitate alte mijloace de expresie. Scriitorul a trebuit să trateze materialul în funcție de concepția care-l guvernează, obținînd efectele și valorile cerute imperios de substanța operei. Căci, noutatea se află în structura și în datele ei, și nu într-un procedeu tehnic apărut prin accident, sau cîștigat prin împrumut.

Nici o strădanie artistică nu-și găsește, bineînțeles, de la început particularitatea unică, fiecare autor se descoperă, alăturîndu-se sau opunîndu-se unui precursor ilustru, preluînd și refuzînd după afinități secrete și suverane în actul creației. Ceea ce mai tîrziu devine spontaneitate plină de inedit, de neașteptat, este însă urmarea unor eforturi întemeiate nu pe însușirea aceluia mecanism de expresie care a repurtat victorii artistice, ci pe înțelegerea fenomenelor noi, ivite în viața contemporaneității. O dovedește în mod excepțional Bertolt Brecht.

În teatrul lui Brecht, construcția dramatică are ceva silogistic în nuda ei rigoare, iar conflictul este o demonstrație, aproape geometrică, prin reducere la uman. Sîntem atrași într-un conflict dramatic, în care, pe măsură ce istoria se dezeroizează, ni se dezvăluie legile sociale și acțiunea lor asupra relațiilor umane. Adevăratul dramatism nu constă în evenimentul nodal, ci în influența pe care el o exercită asupra raporturilor dintre oameni. Teatrul lui Brecht e un teatru care nu lasă nimic în umbră, care scoate totul la rampă. Personajele sînt tranșant determinate. Fiecare reprezintă o poziție, fiecare încorporează și exprimă o atitudine. De-a lungul piesei, scenele adună în mod fățiș probe pe temeiul cărora, autor, artist și spectator să poată pune concluzii nete. Eroii se întîlnesc și se confruntă sub o lumină rece, în care incertitudinile sînt violente și care joacă rolul unui examen de conștiință ce cheamă rezoluții imediate. De exemplu, tot ce se întâmplă în *Mizeriile și teroarea celui de al 5-lea Reich* nu are alt rost decât să provoace faptul decisiv și fără apel, care este întîlnirea omului cu sine însuși și pe care nazismul caută s-o evite, să o facă imposibilă.

Dacă cineva ar reține din toată dramaturgia lui Brecht faptul că versul rupe lanțul replicilor și ar folosi același procedeu, lucrul n-ar avea, desigur, aceleași consecințe ca la scriitorul german, la care versul e un mijloc, printre numeroase altele, de a se sui pe scenă, alături de ceilalți eroi, de a-și face sensibilă prezența, o modalitate specifică a artistului angajat de a extrage esența faptelor. Apare clar că formula brechtiană, atât de discutată și atât de interesantă, nu poate fi preluată „tale quale”, fără aderențe organice la viziunea scriitorului.

Cehov, Gorki, Brecht sînt, pentru orice scriitor care vrea să inoveze expresia dramatică, prilej de reflecție și sursă neistovită de rezolvări teatrale. Numai că, un dramaturg care vrea să dea operei sale amprenta originală a epocii, nu are de împrumutat procedee, ci de formulat o viziune artistică proprie, nouă. Pentru aceasta trebuie să ia pulsul contemporaneității, s-o judece, s-o aprecieze în ceea ce are hotărîtor. Și astfel, ajunge la fapte, la probleme. În adevăr, în cele din urmă, nu e vorba de a descrie prin formule scenice inedite decorul și de a consemna într-o complicitate cu pitorescul, cadrul în care gîndim și acționăm, ci de a numi întrebările care se impun oricărei conștiințe. În împrejurările sociale prin care trecem, în gravitatea și măreția procesului pe care-l trăim, se află substanța unică din care se poate nutri o operă artistică revoluționară. Este ceea ce afirmă cu strălucire realismul socialist.

Noul nu se află în procedee inedite și extravagante, noul începe în teatru cu o concepție originală nouă, cu fapte noi și personaje noi.

În *Citadela sfărîmată*, nu ne surprind procedee scenice inedite. Dar nimeni nu poate să neghe noutatea acestei opere. În piesa lui Lovinescu, noutatea nu vine dintr-o neașteptată construcție dramatică. Sîntem în permanență încercuiți de ziduri, într-un decor banal. Încăperile în care se petrece drama sînt însă un seismograf sensibil la cutremurele sociale, și simțim foarte bine cum valurile momentului revoluționar asaltează citadela Dragomireștilor. Se află în viața acestei familii o multitudine de fapte și de obiecte care s-au sedimentat în memoria ei afectivă, fac corp comun cu casa, și cărora evenimentele ultime le precizează abia sensul, greutatea și importanța lor reală. Nu vorbesc aci de complexul de sentimente al lui Petru pentru Matei, înainte și după accident, ci de lucrurile mai mărunte. În adevăr, Horia Lovinescu reușește foarte bine să confrunte imaginea obiectelor din momentul cînd luăm contact cu ele, și imaginea lor modificată de prefacerile sociale. Iată, de pildă, pianul, o mobilă oarecare în această locuință și care capătă mai tîrziu, pentru Petru, înțelesul unui instrument de comunicare cu oamenii. Întră multă ingeniozitate dramatică în felul în care obiectele din casa Dragomirescu, sub declinurile și ascensiunile luminii, exprimă revoluția, dar forța piesei stă în fidelitatea cu care evocă decadența unei familii burgheze, sub loviturile proletariatului victorios.

De altminteri, însăși experiența artistică a lui Horia Lovinescu dovedește că nu trebuie să te încrezi în puterea procedeeilor. În adevăr, cînd acest scriitor s-a lăsat sedus de o modalitate scenică și i-a acceptat rigorile, înainte de a observa că nu poate îmbrățișa concepția care a generat-o, faptul a avut consecințe nete. În *Hanul de la răscruce*, decalajul dintre concepție și procedee amintește acele clișee bicolore care nu se suprapun. În această piesă, care nu o dată aduce aminte de *Potopul*, dar și de *Pădurea împietrită*, formula dramatică — în loc să sprijine și să evidențieze mesajul ideologic — îl estompează și-i imprimă un caracter abstract, vag. Și aceasta fiindcă, astăzi, problema solidarității umane în fața morții, în fața marilor calamități, se pune în cu totul alți termeni. Lupta pentru pace reclamă un cadru specific, situații noi, o altă mișcare psihologică. Viața în spontaneitatea ei nu se repetă niciodată!

Ne reîntoarcem, așadar, mereu la adevărul că noul trebuie căutat în împrejurările aparte, în problemele inedite pe care epoca le-a înscris ca urgente și decisive pe actul lor de naștere. O lucrare dramatică trăiește și există prin vigoarea și noutatea artistică a viziunii care o călăuzește, a faptelor și eroilor pe care-i prezintă. Iată, de pildă, *Ziaristii*. Ne reține atenția vreun procedeu scenic inedit? Și totuși, piesa are o tinerețe care se impune din capul locului. E greu să transpu-

nem personajele și împrejurările acestei lucrări în alte condiții decât acelea pe care i le-a fixat autorul, întrucât ele sînt solidare cu epoca noastră, cu ceea ce are specific și ireductibil. Aici trebuie căutată originalitatea *Ziarștilor*. În piesa lui Mirodan, scena se învîrtește în jurul ei de cîteva ori, într-o mișcare impetuoasă, dar noutatea i-o conferă Cerchez, eroul principal. Prin Cerchez, pătrunde în piesă nu numai un caracter nou, dar și o concepție nouă asupra vieții. Conflictul care are loc în piesă nu-i disputat între două personaje deosebite caracterologic. Războiul care se poartă împotriva adversarilor adevărului defimește o poziție etică nouă. Nu-i vorba numai de reabilitarea unui om. Apărîndu-l pe Ion Gheorghe, Cerchez își apără propriile sale idealuri. Viața sa e îndreptată cu o consecvență absolută către o datorie superioară. Orice abatere ar păta definitiv integritatea ei. Ultimul înțeles al gândurilor sale patetice ni se destăinuiește în violenta discuție pe care o are cu Tomovici : nu trebuie să închidem ochii asupra nici unei injustiții, abdicînd din comoditate sau din scepticism. O singură minciună dezlănțuie o avalanșă. O singură complexență favorizează și întreține un lung șir de ipocrizii. La capătul lor te afli — vrînd-nevrînd — pe pozițiile dușmanului. Atunci judeci întocmai ca Pamfil, pentru care omul constituie un mijloc sau un pretext. Ceea ce este pregnant la Cerchez este această intransigență, logica severă după care se conduce, după care trăiește și care se împletește cu multă înțelegere și omenie.

Succesul dobîndit de lucrarea lui Beniuc *În Valea Cucului* nu se datorește procedeelor dramatice inedit, ci faptului că ea are rădăcinile adînc înfipte în lumea satului de astăzi. Întîmplările din Valea Cucului sînt străbătute de o axă vizibilă, care dă vieții eroilor o rînduială și o direcție. Se simte că personajele sînt angajate într-un proces revoluționar și că pe măsură ce el se desăvîrșește, satul și oamenii lui capătă o nouă înfățișare. Spectatorul obține de-a lungul piesei dovezi sensibile ale unor însemnate transformări. Cine ar vedea, de pildă, în Toma Căbulea numai un țaran hîtru, ar greși. Inteligența acestui țaran, care se bizuie pe lunga însumare de impresii cu privire la caracterele, atitudinile și deprinderile celor din jur, prezintă o latură absolut nouă. Ea provine din înțelegerea dinamică a prefacerilor care se înfăptuiesc la țară. Este resortul cel mai interesant al personalității sale. Revoluția trăiește cu strălucire plastică în cuvintele lui Toma Căbulea și se simte că personajul n-a venit într-o atingere superficială cu sensurile vieții noastre. Iată de ce el constituie o fereastră deschisă asupra unui larg proces social. Celelalte personaje ale piesei sînt, de asemenea, reprezentative pentru vremea ce o trăim. Originalitatea lucrării lui Beniuc se nutrește din caracterul revoluționar al oamenilor și faptelor înfățișate.

Adevărul este, așadar, că nu procedeele asigură originalitatea unei opere. Elemente puternice, de o generoasă vitalitate, care doboară clișeele și răpun poncifele, se află într-o concepție nouă, întemeiată pe studiul temei esențiale și neîstovite care este actualitatea. Ori de cîte ori noutatea își sărbătorește triumful, este prin mijlocirea actualității și a problemelor ei.