

## Drama cu temă patriotică

O creație dramatică (sau literară, în general) în care se răsfrînge un sector din activitatea de construire a socialismului este o creație patriotică. E un adevăr axiomatic asupra căruia nu trebuie să insistăm. Dar în prezentul articol nu avem în vedere dramaturgia cu caracter patriotic implicit, ci acea parte a dramaturgiei în care întreaga substanță tematico-ideologică are un caracter patriotic explicit, în care exaltarea sentimentului patriotic se face direct, nemediat.

Dacă n-am fi convinși că sinonimia este totdeauna aproximativă și că problema delicată a nuanței poate stîrni aprigi dispute, am numi drama cu caracter patriotic, dramă eroică. Dar pentru că totuși această denumire solicită explicații și delimitări suplimentare, o evităm reținînd-o numai pentru întregirea noțiunii în cauză.

Așadar, drama cu temă patriotică (explicită) constituie o specie aparte în dramaturgia națională.

Și, din păcate, ea există deocamdată doar sub formă de specie, nu pentru că ar lipsi exemplarele, ci pentru că nu s-au creat încă marile piese, pentru că nu putem spune și noi: avem o *Tragedie optimistă* sau avem o *Liubov Iarovaia*. Desigur, situația nu este dezastruoasă. Premise și posibilități sînt nelimitate. Experiențe s-au făcut. Reușite sau nu, tot fructuoase rămîn, căci greșelile, dialectic vorbind, ne servesc învățăminte ca și succesele. Este momentul să pretindem dramaturgiei noastre (nu de pe pozițiile criticii, dar de pe cele ale spectatorului) piesa remarcabilă care să rămînă peste vreme ca un document artistic, emoționant oricînd, al zilelor noastre, așa cum sînt amintitele piese ale revoluției socialiste.

Refuzăm să acceptăm ideea, vehiculată de unii autori, că pentru a scrie despre o anumită perioadă a contemporaneității este necesară detașarea în timp, cuțerirea așa-zisei superiorități obiective. Nu este adevărat că pentru a fixa în imagini ceea ce se întîmplă azi, trebuie să se scurgă ani de zile, perioadă care să ne asigure perspectiva. Operele revoluției nu se scriu „la rece“, cu cartea de istorie alături. Ni se va răspunde poate: dar *Război și pace*? dar *Danton*? dar *Petru I*? În fața exemplurilor ne închinăm cu venerație. Trebuie să acceptăm totuși că un Tolstoi, trăind în epoca invaziei lui Napoleon în Rusia, ar fi scris tot el *Război și pace* și n-ar fi lăsat ca epopeea despre războiul din 1812 să fie creată de cine știe ce urmaș, care ar fi avut „avantajul“ detașării în timp. La exemplele ce ni s-ar fi putut da, răspundem cu alte exemple: *Pe Donul liniștit*, *Pămînt desțelenit*, *Așa s-a călît oșelul*, *Tinăra gardă*, *Furtuna* și, evident, piesele. Acestea s-au scris chiar în procesul

desfășurării evenimentelor istorisite sau imediat după aceea, dar și-au cucerit o durabilitate incontestabilă, a u r ă m a s .

O piesă cu caracter patriotic are nevoie de căldura prezentului, trebuie să închidă un circuit cât mai scurt : de la oamenii contemporaneității la eroii piesei și de aici din nou la contemporani. Cu cât publicul din sală va fi mai aproape nu numai sufletește, dar și temporal, de personajele de pe scenă, cu atât osmoza dintre scenă și sală se va realiza mai profund, cu atât mesajul dramaturgului se va transmite mai autentic și mai cald în conștiința spectatorilor. Oricât ar părea de paradoxal, tocmai această contemporaneitate a piesei fi asigură și perenitatea. Numai la o piesă în care s-au recunoscut contemporanii, vor vibra și generațiile viitoare, căci piesa a trecut examenul autenticității și a căpătat încrederea propriilor ei eroi.

Avem, așadar, nevoie de piese patriotice contemporane în care constructorii socialismului să se recunoască, în care marile evenimente revoluționare din viața poporului să se reflecte cu propria lor căldură, nu cu cea artificială, a d ă u g a t ă de vreun autor tardiv, pasionat al documentelor istorice.

Trăim o epocă profund dramatică datorită caracterului ei revoluționar, o epocă în care, prin eliberarea marilor mase și prin cucerirea tuturor valorilor materiale și spirituale, aparținând odinioară exploatatorilor, noțiunea de patriotism s-a îmbogățit, a primit noi valențe și, în sfârșit, a devenit mai autentică. Patriotism înseamnă astăzi mai mult decât însemna înainte, fiindcă înglobează acum tot ce ține de ființa națională a poporului nostru, de cuceririle sale revoluționare.

Dramaturgia patriotică devine așadar nu o revendicare, ci o necesitate organică, obiectivă, a epocii socialiste.

Dar există, bineînțeles, o serie de cerințe minime destinate să asigure acestui fel de piese nu numai specificitatea, dar și un plafon calitativ necesar. E vorba, în primul rând, de a fi subliniat, adus în prim plan, caracterul istoric al evenimentelor sau al personalităților întruchipate. Se poate oricând scrie o piesă a cărei acțiune să se petreacă în timpul celui de al doilea război mondial, în timpul eliberării, al actului de la 25 August 1944, fără ca piesa, în structura ei, să fie o reflectare a acestor evenimente, un document istoric. Esențial este ca aceste momente să constituie centrul piesei (nu în înțelesul spațial, ci al importanței ce li se acordă) și ca spectatorul sau cititorul să fie pătruns de greutatea lor istorică. Apoi, în legătură cu exaltarea sentimentului patriotic, e drept, aceasta se face într-un mod direct, nemijlocit, ceea ce nu coincide însă, sau nu trebuie să coincidă, cu facilitatea, cu grandilocvența, cu emfaza sterilă. Caracterul patriotic se desprinde cu ușurință dintr-o acțiune bine dirijată, dintr-un personaj puternic conturat, dar se transformă într-o penibilă lecție etică, fals educativă, când, în lipsa acestor mijloace proprii artei, se încearcă stimularea simțămintelor patriotice pe calea frazeologiei lozincarde, a efectelor teatrale-zgomotoase, inconsistente. E adevărat : *O cauză eroică cere un cuvânt eroic*, cum pe bună dreptate arăta Gorki. Dar marele scriitor nu înțelegea prin cuvântul „eroic“ verbalism, sonoritate goală, nici nu acorda termenului „cuvânt“ înțelesul de unitate lexicală. Cuvântul eroic însemna modalitate artistică eroică, adică (pentru că se referea la dramaturgie) însăși piesa cu caracter eroic, ca expresie a realității noi, revoluționare. Limbajul lozincard, impersonal (care e luat de unii autori drept cel mai adecvat unui subiect istoric), e combătut de Gorki indirect, prin cerința pe care o proclamă, ca limbajul fiecărui personaj să fie absolut caracteristic și cit se poate de expresiv și, direct, prin repulsia ce i-o trezește acea larmă de cuvinte incolore, legate între ele la întâmplare. Am insistat mai mult asupra acestui aspect, fiindcă ni se pare că aici sălășluiește și pericolul cel mai serios care amenință dramaturgia de

acest gen : înlocuirea acțiunii eroice prin vorbărie „eroică“, substituirea dramatis- mului interior (atît de generos oferit uneori de realitatea însăși) prin teatralism (în sensul său reprobabil) și printr-o încrucișare, mai mult sau mai puțin specta- culoasă, de replici-șablon, calchiate după Delavrancea, Schiller, Hugo sau, mai rău, după manualele de istorie ori după cronicile de ziar.

Și pentru că atîta vehemență ne obligă la o cît de sumară exemplificare, ne conformăm, recurgînd la o piesă care, absolut întîmplător, ne dă apă la moară. E vorba de *Ecaterina Teodoroiu* de Nicolae Tăutu.

Ecaterina Teodoroiu oferea, ca personalitate istorică, suficient material pentru o creație teatrală viguroasă. Nicolae Tăutu a fost fascinat însă de strălucirea exte- rioară a actului eroic și, în afara unor scene perfect dramatice (cum este aceea în care Cătălina își salvează compania din mîinile nemților), piesa se sprijină (dacă se poate vorbi de un sprijin real) pe o desfășurare de replici în care, e adevărat, se exaltă patriotismul. Dar ele nu pot acoperi singure necesitățile și potențele drama- tice ale unei piese cu caracter istorico-național. Cînd Ecaterina Teodoroiu (sau Cătălina) vine la comandamentul unității pentru a lupta împotriva nemților, se recomandă patetic : „Sînt gorjancă. Pentru o gorjancă nu-i lucru cu neputință să mori pentru pămîntul tău... Să mori ca să nu suferi rușinea, înjosirea... disprețul... Moartea ține un minut, rușinea o viață întreagă... și mai departe“. Frumoase cuvinte ! Te aștepți ca, după rostirea lor, autorul să treacă la acțiune, să atace frontal esența. Și trece. Atacă... Dar, pe parcurs, atacul își pierde din elan și din toate zgomotele luptei, ajungem, la un moment dat, să auzim doar sunetul goarnelor. Cătălina e luată prizonieră împreună cu întreaga companie. Sub paza nemților, are o discuție intimă cu sublocotenentul Pănoiu, logodnicul ei. Discuția pornește de la dragostea lor și...

„Cătălina : Am fost copil. Acum mi se pare că-s bătrînă ca vremea. Port în mine toată suferința acestui popor tînăr, dar îmbătrînit de timpuriu sub furtunile care l-au bintuit. Ce ciudat se răsfrînge în fiecare om viața neamului său. Și totuși nu ne lăsăm copleșiți, luptăm mai departe, pînă la capăt. Nu, nu vreau să mor. Aș vrea ca dragostea noastră să fie veșnică și neschimbătoare ca și cerul deasupra Parîngu- lui... Numai așa se va împlini. Nu vreau să mor, n-am luptat încă deajuns. Mai am gloanțe. Și dacă totuși, prin voia domnului sau a diavolului, vom pieri, cei ce vor veni după noi, vor ridica din cenușă, pe temelile străbunilor, o țară nouă, mîndră, demnă, puternică“. Dramaturgul parcă dinadins se străduie să risipească emoția comunicării directe, printr-o dezlănțuire de efecte de fanfară. Încercarea de a sugera oarecare complexitate eroinei principale eșuează lesne, căci ea se rezumă în a-i atribui Cătălinei o trăsătură deloc semnificativă și deloc interesantă : „Cătălina : ...Vă spun numai dumneavoastră : sînt tare friguroasă. *Dobre* : Friguroasă ? Nu te cred. Ești ca o flacăra. *Cătălina* : Pe dinăuntru, domnule colonel, dar pe dinafară dîrdii, pe cuvîntul meu... Să nu spuneți nimănui, că mi-e rușine...“

Și Caragiale a speculat această rușine falsă, dar a făcut-o cu vădite intenții de a genera comicul. La Tăutu, faptul că eroina e friguroasă și rușinoasă nu adaugă nimic esențial caracterului ei, dimpotrivă, creează impresia penibilă de înjghebare ad-hoc a unei „complexități“ caracterologice, cu conștiința existenței schematismului și cu dorința vizibilă de a-l deghiza.

Am făcut un popas îndelung cu această piesă, pentru că ni se pare că ea con- centrează, printre calități, și multe din defectele unor piese istorice cu caracter patriotic.

Între piesele istorice, avînd însă un plus de actualitate, se numără la noi (deo- camdată pe degetele unei singure mîini) și acelea care evocă lupta Partidului Comu-

nist în ilegalitate. Meritul de a fi deschis drumul în această direcție aparține lui Aurel Baranga și Nicolae Moraru, care au scris în colaborare, *Pentru fericirea poporului*. Dificultățile pionieratului sînt enorme, o știm cu toții. Cuplul Baranga-Moraru a învins (firește nu pe deplin) aceste dificultăți, reușind să dea o piesă în orice caz reprezentabilă și, s-ar putea spune, reprezentativă. La nivelul acestei piese nu putem însă rămîne. Există dramaturgi talentați (și printre vîrstnici și printre tineri) care pot și trebuie să meargă mai departe, dezvoltînd experiența dobîndită. Marile mișcări muncitorești de la Lupeni, Grivița, Petroșani, grevele locale și greva generală din 1920, lupta antifascistă și antirăzboinică legată de activitatea Partidului Comunist în ilegalitate, faimoasele procese înscenate de guvernele burghezo-moșierești conducătorilor partidului, munca organizatorică și instructiv-educativă din închisori și, mai ales, de la Doftana, moartea eroică a unora dintre cei mai buni fii ai clasei muncitoare, toate acestea sînt surse inepuizabile pentru dramaturgia noastră. Și nu surse oarecare, ci cele mai încărcate de dramatism, lăsînd autorilor talentați doar rolul de a re-crea artistice momentele semnificative din istoria luptei muncitorești de la noi.

Ceva, destul de puțin, tot s-a făcut. Aproape simultan cu apariția în „Gazeta literară” a excelenței scene a lui Al. Mirodan: *Cineva trebuie să moară*, un patetic poem dramatic închinat eroismului simplu al ucenicului Vasile Roaită (urmată, se pare, destul de aproape de o piesă despre uteciști), Teatrul C.F.R.-Giulești a pus în scenă piesa lui Liviu Bratoloveanu *Zile de februarie*, dedicată de asemenea grevei din 16 februarie 1935, a muncitorilor de la Grivița. *Zile de februarie* se înscrie, îndiscutabil, printre realizările dramaturgiei noastre noi. Valoarea piesei nu stă atît în fixarea unor personaje memorabile sau a unui conflict zguduitor, cît în reconstituirea atmosferei acelor zile de februarie 1935 cînd, în plină criză a sistemului capitalist, după aplicarea tragicelor curbe de sacrificiu, clasa muncitoare, avînd în frunte pe comuniști, se organizează pentru a da o ripostă fermă clasei conducătoare. *Zile de februarie* vrea să fie drama evoluției de la pasivitate la clarificare și jertfă eroică a muncitorului Gheorghe Marin. Acesta face parte dintre muncitorii care credeau sincer în posibilitatea unei conviețuiri pașnice cu exploatare. Nu ia parte la greve, nu protestează cînd i se dă salariul redus considerabil, nu face nici un fel de politică și totuși e lovit de exploatare în aceeași măsură cu toți tovarășii lui de muncă. Soția îi moare de o boală de plămîni, din cauza mizeriei și a muncii peste puteri; el este arestat de siguranță și apoi concediat. Toate acestea, precum și influența comuniștilor, îl conving că expectativa nu este decît o formă de lașitate, că ea nu-i asigură nici liniștea, nici bunăstarea. Și piesa se termină cu moartea eroică a lui Gheorghe Marin pe baricadele Griviței, în dimineața zilei de 16 februarie 1935. Afirmăm că *Zile de februarie* vrea să fie drama lui Gheorghe Marin. Separăm intenția de realizare pentru că, totuși, Liviu Bratoloveanu n-a izbutit să creeze un personaj de teatru. Istoria (termenul nu e arbitrar, căci desfășurarea acțiunii are mai curînd o traiectorie epică decît una dramatică) lui Gheorghe Marin rămîne istoria multor muncitori din acea perioadă. Caracterul său de prototip este pregnant și convingător, dar caracterul său, caracterul care e n u m a i al său, lipsește sau, mai precis, se dizolvă în generalitate. În schimb, este autentic redată atmosfera generală, revolta care plutește în aer, care se simte în rostirea nervoasă a unor replici, în gesturile muncitorilor, în fermitatea cu care rezistă torturilor siguranței, în tot ce înconjoară (mai ales *î n c o n j o a r ă*) personajele piesei.

Ultimul tablou, acel al asediului în curtea atelierelor, este cu adevărat reușit. Oamenii se mișcă, trăiesc emoția acestei mari încercări a lor, în sfîrșit, *trăiesc*, ceea ce e foarte important.

Dramaturgul vedește serioase aptitudini de a realiza scene de masă, și acest lucru, chiar izolat, înseamnă o realizare. Totuși, totuși... Din cauza destinului insu-

ficient reflectat în dialog și previzibil al personajului principal (oricît de indulgenți ne-am arăta, alte personaje în afara mulțimii n-am găsit), avem impresia unui lucru nefinisat.

Reținem deocamdată, cu nădejde, evocarea atmosferei și mișcarea mulțimii. Dar tema Griviței nu este nici pe departe epuizată.

\*

Un alt sector al dramaturgiei cu temă patriotică este acela care cuprinde piesele dedicate războiului antifascist și eliberării. Și aici s-a realizat „ceva“, inadmisibil de puțin însă. Folosind degetele aceleiași miini, putem adăuga celor amintite mai sus : *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga, *Arcul de triumf* de Aurel Baranga și *Prăbușirea* de Alexandru Șahighian. Unghiurile de proiecție sînt diferite, momentul culminant însă, în general, coincide. *Ultimul mesaj* este și unul dintre cele mai bune mesaje ale dramaturgiei noi cu caracter patriotic și, firește, nu și... ultimul mesaj bun. Ne amintim (deși piesa, nu știm de ce, nu se mai joacă de mult) că Fulga reușise o admirabilă performanță a concentrării, distribuind în numai trei acte principalele momente ale războiului, înfrîngerea dezastruoasă de la Stalingrad a armatei germane, ofensiva sovietică de la Iași, armistițiul și întoarcerea armelor împotriva hitlerismului, eroismul armatei romîne în luptele din munții Tatra pentru eliberarea Cehoslovaciei. Noi am transcris epic și rezumativ ceea ce Laurențiu Fulga a realizat dramatic. Conflictul e dens și perpetuu, cu un crescendo accentuat, deznodămîntul, deși nu e neașteptat, este exploziv și încărcat de tensiune, personajele (cel puțin Zarandu, Bogdan, Rudeanu și doctorul) sînt particularizate, în ciuda faptului că uniforma militară, frontul și... lipsa de experiență — pe vremea aceea — a dramaturgului le-ar fi putut fără nici un efort uniformiza și schematiza. Limpezirile care se petrec în conștiința căpitanului Zarandu, caracter cinstit și demn, își fac loc anevoie printre regulamente militare, printre noțiuni confuze dar înrădăcinate prin asimilare îndelungă : „datorie“, „război sfînt“, „patrie“, „neam“ etc. Fondul cinstit triumfă deplin abia cînd Zarandu își dă seama că acei care vînturaseră aceste noțiuni erau, în realitate, niște trădători și niște criminali de rînd. Un alt merit neîndoielnic al dramaturgului este acela de a fi realizat, printr-o admirabilă surprindere a reacțiilor oamenilor simpli (țărani în uniforme soldățești), în timpul încercuirii de la Stalingrad (actul I), atmosfera de groază, de panică și dezgust ce domnea în rîndurile armatei romînești, tîrită, fără nici o perspectivă, într-o acțiune suicidă pe pămîntul sovietic. Foamea, frigul, lipsa oricărei speranțe de întoarcere, conștiința inutilității războiului creează în actul I, care ni se pare și cel mai bun, un tablou tragic și răscolitor al depresiunii armatei sub zidurile Stalingradului.

Realizarea tabloului de masă, din actul I, ne aduce în memorie (reținînd proporția) cele mai bune piese sovietice, în care, pentru prima oară, mulțimea nu mai are un rol decorativ, ci unul de protagonist (*Tragedia optimistă* de Vișnevski, dar mai ales *Trenul blindat* al lui Vsevolod Ivanov). O precizare : prezența maselor în scenă nu este o condiție sine qua non a dramaturgiei cu temă patriotică. O piesă de acest gen poate avea, la urma urmei, doar două sau trei personaje. Esențial este ca din acțiunea și din dialogurile acestor două sau trei personaje să se deducă, să se simtă prezența și acțiunea maselor. Este cazul *Arcului de triumf*, al lui Aurel Baranga, și al *Prăbușirii*, de Al. Șahighian. *Arcul de triumf* este o piesă în care asistăm nu atît la o împletire de destine, cît la o convergență a lor spre un punct final (care coincide cu finalul piesei) și anume : eliberarea. Destinele nu se încrucișează, interdependența lor e mai puțin marcată, dar există o forță irezistibilă și ireversibilă care îi împinge, cu voia sau fără voia lor, către punctul final despre care vorbeam. *Arcul de triumf*

e mai degrabă o piesă de „perspectivă“, în sensul că între ridicarea primei și coborîrea ultimei cortine nu are loc definitivarea conflictului, ci se sugerează continuitatea lui dincolo de ceea ce se petrece pe scenă. În soarta personajelor nu se întîmplă în fața noastră nici o schimbare radicală. *Matei Zapan*, trădătorul abject, nu este demascat (pentru celelalte personaje, nu pentru public). Explicația cu soția lui nu are loc. Reacționarii nu sînt încă net deosebiți de adevărații luptători antifasciști. Nici cei de la siguranță nu sînt prinși. Conflictul rămîne, așadar, deschis. Abia în viitor se va întîmpla ceva. Eliberarea se înfățișează astfel nu atît ca un sfîrșit (deși în piesă, spațial, compozițional, așa se prezintă), ci ca un început.

În *Prăbușirea* lui Al. Șahighian, în schimb, unghiul de vedere este complet răsturnat. Odată cu eliberarea, cu instaurarea unui guvern democrat și odată cu sfîrșitul piesei, se sfîrșește totul (totul în ceea ce privește personajele principale ale piesei). Andrei Bălțeanu, moșierul și politicianul reacționar, moare, zdrobit moralicește de prăbușirea lumii sale. Adrian, fiul său, care ar fi putut să trăiască și să continue lupta alături de comuniști, este pus de autor să-și ia viața, fără o motivare serioasă (cel puțin pentru un tînăr care cunoștea de acum greutățile și pericolele activității sale). Supraviețuitori : Rhea și Anca, fiica lui Bălțeanu și, respectiv, logodnica lui Adrian, care n-au stat totuși în centrul piesei. În afară de sinuciderea lui Adrian, toate celelalte observații trebuie înțelese ca simple constatări și nu ca reproșuri. Așadar, perspectivele pot varia, fără ca înțelesul fundamental, *sensul istoric*, să fie denaturat.

Inițial, invocam aceste două piese pentru a exemplifica faptul că prezența mulțimii poate fi sugerată, dedusă, chiar cînd nu apare nemijlocit pe scenă. Într-adevăr, atît în *Arcul de triumf*, cît și în *Prăbușirea*, acțiunea maselor este simțită pe scenă, fie prin activitatea comuniștilor, cei mai autorizați și fideli mandatar ai poporului, fie prin consecințele acestei acțiuni asupra principalelor personaje ale piesei. (Mai ales în *Prăbușirea*, unde răsturnarea de către forțele patriotice a guvernului Rădescu provoacă și moartea bătrînului Bălțeanu.)

Desigur piesele citate nu sînt modele. *Ultimul mesaj* are și goluri în caracterizarea (sau autocaracterizarea) personajelor. Un singur exemplu. Zarandu, aflînd că soția sa, pe care totuși o iubea, a fugit cu un ofițer neamț, nu găsește altceva mai bun de făcut decît să exclame aproape impasibil : „A fugit cu el ? Ce josnic“. E ca și cum s-ar fi așteptat la aceasta. Și imediat găsește și o explicație ...sociologistă : „...Ruxandra... fata colonelului Rudeanu...“ Oare la atît se poate reduce reacția unui soț înșelat și părăsit, fie chiar și de către... fata colonelului Rudeanu ?

În *Arcul de triumf*, Valeria Zapan, după ce a schimbat abia cîteva replici cu o necunoscută refugiată în casa ei din pricina alarmei, îi și dezvăluie că fiul ei a fost luat împreună cu alți 15 oameni, predat gestapoului și ucis. Acestea sînt dureri intime, adînci, care nu se destăinuie primului venit.

În *Prăbușirea*, cum arătam și mai sus, sinuciderea lui Adrian, în afară de șocul produs asupra tatălui, surorii, logodnicii și, poate, asupra unora dintre spectatori, nu are nici un rost. E adevărat, faptul că tatăl său o denunță pe Anca e o lovitură pentru tînăr. Dar un om care a luptat alături de comuniști, care crede în victoria comuniștilor, nu poate fi doborît de o asemenea faptă, nu-și poate pierde orice nădejde în viitor, în asemenea măsură încît să recurgă la gestul laș al sinuciderii. Dovada cea mai bună a inutilității și inexplicabilității actului său este că Anca scapă de urmărire.

Desigur, aceste neajunsuri parțiale și oricum, neesențiale nu grevează asupra valorilor luate în ansamblu și putem afirma, fără teama de a greși, că drumul pe care s-a pornit este cel bun. Și totuși, peste un an se împlinesc 15 ani de la 23 August 1944 și încă nu s-a scris marea piesă a eliberării, acea „capodoperă necunoscută“ pe care — în plan mai larg — o revendica Paul Georgescu într-un articol.

\*

În sfârșit, o ultimă categorie a dramaturgiei cu caracter patriotic este aceea a pieselor închinată ostașilor armatei populare, apărătorii patriei noastre. Pe acest pământ împărătește în voie, neconcurat, Nicolae Tăutu. Lui i se datoresc singurele două piese reprezentate și publicate: *Furtuni de primăvară* și *Zbor de noapte*. *Furtuni de primăvară*, prima în ordine cronologică, este și cea mai bună. Patriotismul dîrz al fruntașului Tudor I. Tudor, abnegația și devotamentul său, dragostea sa înșelată amarnic, inteligența și intransigența cu care răspunde dușmanului în mîna căruia se află, moartea sa vitejească, toate îl transformă într-un erou care trăiește realmente pe scenă și rămîne întipărit în conștiința spectatorului.

În *Zbor de noapte* însă, încercînd o alternativă mai interiorizată, cu implicații psihologice, dramaturgul aterizează nițel forțat, ca să folosim limbajul aviatorilor, eroii săi. Cu Victor Mareș, personajul principal, nu se întîmplă de fapt nimic însemnat și decisiv. Incercarea spionului Pompiliu de a-l atrage de partea lui eșuează de la început. Iar înfumurarea temporară a lui Mareș, la modul cum e tratată, nu merită să stea în centrul unei piese. De fapt, în ciuda încercării de a realiza și un conflict interior, toate problemele și dificultățile se rezolvă în afara personajului principal. Spionul este demascat fără el și nici măcar în prezența lui. Ruptura de soție este rezolvată de asemenea fără el, de către locțiitorul politic al unității și de către însăși soția. Chiar și îngîmfarea lui e învinsă tot în afară, de către aceiași. Așa fel încît omul care, cum se afirmă, este un încrezut, se dovedește în fond un abulic, un derutat, un individ slab de înger și nimic mai mult. Substanță prea diluată pentru o piesă. Cît despre spion, acesta e complet neserios. Un spion care-și dezvăluie în fața unei întregi familii (familia Boboc) planurile de a fugi peste graniță, nu e mai mult decît un sinucigaș. Singurele personaje realizate ni se par Wanda și Maria, care trăiesc într-adevăr o dramă. Maria, aceea a pierderii și regăsirii unei iubiri; Wanda, a pierderii unei iubiri și a propriei regăsiri.

\*

Am trecut în revistă mai tot ce s-a scris la noi în domeniul dramaturgiei cu temă patriotică și, inevitabil, am constatat că s-a scris foarte puțin, necrezut de puțin. Și nu numai atît. Aproape toate piesele citate au un grad mai mic sau mai mare de ocazionalitate. Sînt scrise fie la 25 de ani de la greva din februarie 1933, fie la 10 ani de la eliberare, fie cu prilejul zilei aviației etc. Bineînțeles, nu faptul în sine e inacceptabil, cît o anumită grabă care se face evidentă în cele mai multe dintre piesele luate în discuție. E și normal. Cînd te grăbești să nu pierzi o aniversare, să ți se joace mai repede (eventual înainte de ziua festivă) piesa, nu poți să nu expediezi substanța artistică, gițuind-o nemilos în cine știe ce șabloane uscate. Piesa mare pe care o așteptăm (referirea e plurală) n-o vedem numai ca pe o lucrare de circumstanță cu ocazia vreunei sărbători, ci ca pe o sinteză dramatică a epocii noastre. O sinteză artistică (presupunînd deci selecție și par-

ticularizare) în care să-l recunoaștem, în sfârșit, pe omul contemporan. E absurd să pretindem ca marea piesă așteptată să fie și „piesa perfectă“. Spre perfecțiune se tinde (cel puțin în artă). Dar această tendință trebuie încurajată și cultivată în artist, trebuie aplaudată, acolo unde transpare, și invocată, mereu invocată, acolo unde lipsește. Și avem, indiscutabil, cel puțin trei condiții principale pentru a realiza drama patriotică :

1. Experiența acumulată, cu reușitele și eșecurile dobândite, cu încercările îndrăznețe și cu neajunsurile inerente. O dramaturgie puternică nu se edifică pe un teren gol și nici capodopera nu țîșnește din neant. Ceea ce s-a creat pînă acum este nu numai folositor, dar chiar vital pentru ceea ce urmează să se creeze. Valorile noi se ivesc în aceeași măsură din negarea și din preluarea vechilor valori. (E o lege a dialecticii, proprie nu numai artei, ci întregului univers).

2. Exemplul unei dramaturgii fără egal, care a consfințit pe scenă cea mai mare revoluție socială : dramaturgia sovietică (*Tragedia optimistă*, *Trenul blindat*, *Liubov Iarovaia* și altele).

Aici exemplul este multiplu. Dramaturgia sovietică oferă un model de promptitudine istorică, de durabilitate istorică, de inalterabilă forță emoțională. Fără aceste caracteristici funciare, nu ne-ar mai entuziasma astăzi *Tragedia optimistă*.

3. Condițiile noi, revoluționare, din țara noastră, care constituie un izvor inepuizabil de dramatism.

De existența unor dramaturgi talentați și a unor actori asemenea, care să-î joace, nu se mai îndoiește nimeni. Marea piesă patriotică trebuie să fie scrisă !