

Povestește-mi piesa

— Povestește-mi piesa !

Prietenul meu dramaturg mă privește mirat și chiar puțin contrariat. Ce-am să înțeleg din două vorbe și-un cuvânt ? În piesa lui, esențial nu este ceea ce se poate povesti, ci — cum să vă spun ? — un fel de farmec inefabil.

— Cu toate acestea, insist eu, un spectacol de teatru nu este posibil fără o intrigă vie și interesantă.

„Intrigă.“ Cum pot folosi acest cuvânt oribil ? Te pomenești că-i pretind să scrie piese bulevardiere sau polițiste ? Incerc să mă explic.

Firește, noile idei, conflicte, personaje ale teatrului nostru nu încap în ramele intrigii „tradiționale“ a pieselor de tip comercial. Dar, respingînd meșteșugăria, în numele farmecului, în numele zugrăvirii sincere și adevărate a vieții de azi, unii autori tineri ajung să nesocotească legi elementare ale formei teatrale. Insuficienta structurare a materialului dramatic e ridicată uneori chiar la rangul de principiu, fetișizată. „Noi nu sîntem meșteșugari !“ înseamnă cîteodată : „Noi scriem piese fără cap și fără coadă, unde diverse personaje intervin alandala — și avem convingerea că în aceasta stă pecetea contemporaneității“.

Pentru amicul meu e acum limpede cît sînt de învechit. Am rămas la secolul al XIX-lea, la clișee depășite, la... la...

— ...La Stanislavski. El cerea dramaturgilor să-i povestească piesa și socotea aceasta drept un examen foarte însemnat pentru rezistența lucrării respective.

Contraargumentul nu întîrzie. Pe socoteala marilor artiști se pun multe. Stanislavski e totuși acela care a valorificat magistral dramaturgia cehoviană. Or, ce poate fi mai antiacțiune decît Cehov ?

— Tocmai aceasta este o prejudecată. Deși de dată oarecum recentă, ea a dobândit circulație, derutînd pe unii regizori, care încearcă să pună în scenă piesele lui Cehov, ca și pe unii dramaturgi, care-l consideră, pe bună dreptate, un naș al dramei moderne, dar nu prea știu — cum se vede — ce anume să preia de la dînsul. E drept că Cehov a desființat vechea acțiune zgomotoasă, a scris piese în care oamenii stau la masă, în jurul ceștilor de ceai, și în vremea aceasta, pe nesimțite, soarta lor ia întorsături hotărîtoare. Se uită însă că același Cehov a spus că dacă o pușcă apare în actul I, ea trebuie neapărat să tragă în cel de-al III-lea. Reproducerea aparent nemijlocită a cotidianului în piesele lui Cehov ascunde o construcție artistică solidă, la fel cum osatura barelor metalice este cuprinsă — invizibil — în corpul betonului armat. Spectaculosul exterior este înlocuit printr-o mișcare interioară, nu mai puțin dinamică. Iată, de pildă, *Unchiul Vanja*. Oare în primele două acte, care se desfășoară în grădina și, respectiv, în sufrageria conacului, nu se întîmplă nimic, eroii stau doar în jurul samovarului și discută? Dimpotrivă, se petrec multe lucruri grăitoare din punct de vedere dramatic. Vedem cum sosirea Serebriakovilor a dat peste cap întreaga rînduială a casei și a răvășit existența lui Voinițki, acesta din urmă e mereu în ceartă cu profesorul și își mărturisește dragostea Elenei Andreevna; chiar și această femeie leneșă, care pare că vegetează tot timpul, ia parte activă la acțiune, respinge iubirea lui Voinițki și manifestă interes pentru doctorul Astrov, se împacă cu Sonia și își asumă misiunea de a-i vorbi doctorului despre dragostea Soniei, apoi, emoționate, încearcă amîndouă să obțină o clipă de frumusețe, de muzică. Sonia aleargă la Serebriakov și se întoarce cu răspunsul trist: „Nu-i voie“. Tensiunea crește continuu, cuprinzînd toate personajele dramei și pregătind ciocnirea culminantă, împușcătura din actul al III-lea. De altfel, în piesele lui Cehov vei întîlni multe evenimente spectaculoase — incendiu, decepție sentimentală, adulter, duel, sinucidere etc. De ce? Din același motiv pentru care asemenea momente capitale sînt aproape nelipsite în tragedia antică ori la Shakespeare. Pentru că ceea ce numim, cu un termen cam rebarbativ, teatru „major“ nu poate exista fără a pune în cauză probleme fundamentale ale oamenilor, probleme de viață și moarte.

— Va să zică, nu pot să scriu o piesă bună dacă nu pun o femeie părăsită sau o sinucidere?

— Dacă te rezumi la latura lor sentimental-lacrimogenă, ieșe cu siguranță o melodramă de prost gust. Dacă însă analizezi cauzele unor asemenea întîmplări în contextul ciocnirilor sociale, ai șanse să scrii o piesă de idei. Sinuciderea lui Matei din *Citadela sfărîmată* are o semnificație ideologică. Nu mă interesează acțiunea pentru reacțiile fiziologice pe care le poate stîrni sau pentru a ațîța simpla curiozitate a spectatorului, ci pentru a surprinde personajele în momente hotărîtoare ale existenței lor și a lumina mobilurile care le determină faptele. Mă voi referi, spre exemplificare, la două piese ale lui Al. Voitin. În *Oamenii care tac*, șapte persoane sînt închise într-un beci al Siguranței, unele dintre ele sînt torturate, doi dintre arestați sînt puși să-i spioneze pe ceilalți, o femeie și-a lăsat copilul bolnav acasă etc. Toate aceste întîmplări (fără ca autorul să insiste în mod naturalist asupra detaliilor fizice) însumează o experiență de viață edificatoare, pe care eroii au prilejul s-o parcurgă. Ce se întîmplă însă în *Oamenii înving*? Nici Axinte, nici Maria, nici Banu, nici Ștefan nu sînt puși în fața unor încercări serioase, nu acționează și nu au, deci, ocazia să se frămînte, să lupte, să-și afirme emoționant, vizibil, superioritatea convingerilor și frumusețea sufletească. Unicul episod cu adevărat dramatic este acela în care Mihai se întoarce de pe front, îmbibat de concepții fasciste, iar Rada, îndurerată, îl respinge. Eroii unei piese nu se pot defini artistic decît în acțiune. Dacă Dorel Dorian a reușit, în *Secunda 58*, să zugrăvească figura interesantă a unui activist comunist, aceasta se datorește faptului că Lupu Aman este prins cu întreaga lui făptură în acțiune: se îndrăgostește de Domnica Rotaru, intervine direct în momentul încordat al actului huliganic pe care Ștefan e pe cale să-l săvîrșască ș.a.m.d. În schimb, Petre Teiu, în *De n-ar fi iubirile*, nu are nici o contingentă personală cu acțiunea, rămîne în afara ei și a dramei. Con-

strucția dramatică cere ca toate personajele să ia parte la *aceeași* acțiune. Este o lege formulată încă de Aristotel.

— Cum așa, vrei acum să scoți de la naftalină și legea celor trei unități ?

— Nu pe toate trei, ci numai unitatea de acțiune, care e esențială și își păstrează valabilitatea. Lessing avea dreptate când scria în „Dramaturgia hamburgheză“ : „Unitatea de acțiune era prima lege dramatică a celor vechi ; unitatea de timp și unitatea de loc erau oarecum numai niște consecințe ale primei...“ Și afirmând că unitatea de timp și unitatea de loc erau impuse de prezența corului, continua : „găsind în această constrângere prilej de a simplifica acțiunea însăși, ei o curățau cu atîta grijă de orice prisosuri, încît aceasta, redusă la elementele ei esențiale, devenea o acțiune ideală ce se modela în felul cel mai fericit după tiparul acelei tragedii care are cel mai puțin nevoie de adaosul unor împrejurări de timp și de loc“¹. Clasicii francezi au adoptat cele trei unități, dar o respectau efectiv numai pe cea dintîi, trișînd în privința timpului și locului. Dramaturgii moderni și-au luat fățîș o deplină libertate : încep cu sfîrșitul, sar peste ani și chiar peste generații ; trec fără sfială peste distanțele geografice ; dar unitatea de acțiune n-au înlăturat-o. Ea a căpătat numai o altă formă. Dacă la clasicii francezi, principiul în jurul căruia se grupau etapele acțiunii era dezvăluirea unui caracter, a unei pasiuni, a unui sentiment, în teatrul modern axul unitar este *ideea*. Multe din piesele lui Brecht sînt construite din episoade succesive răspunzînd unei idei comune, ca un șir de silogisme ce alcătuiesc o demonstrație. Literatura revoluționară a dat naștere piesei-frescă, de tipul *Uraganului* de Bill-Beloțerkovski sau al lui *Bălcescu* de Camil Petrescu. Reușita acestui gen de piese depinde tocmai de felul cum numeroasele părți componente se completează reciproc. În virtutea unei idei diriguitoare. Cînd intervin hiaturi, repetări, acțiuni divergente, personaje secundare, care apar și dispar cu conflictele lor marginale, adesea neduse pînă la capăt, lucrarea se prezintă descusută și devine stufoasă. Acesta e motivul pentru care a fost criticată, de pildă, piesa lui Dan Tărchilă, *Marele fluviu își adună apele*. Alcătuită din multe pîrîiașe, ea nu le adună însă în albia unei idei călăuzitoare, ci doar le integrează într-un context istoric foarte general. Lipsește, de aceea, încordarea dramatică, spectatorul nu are sentimentul că înaintează artistic de la anumite premise spre anumite concluzii necesare. Astfel, piesa e statică, deși cuprinde întîmplări cu duiumul. Bine construită din acest punct de vedere este piesa Luciei Demetrius, *Trei generații*. Unul și același act — al căsătoriei — este reluat în trei ipostaze istorice radical diferite, fiecare episod comunicîndu-ne datele emoționale necesare confruntării propuse. Această calitate lipsește lucrării recente a aceeași autoare, *Întoarcerea din vis*. Metoda abordată e tot aceea a unor episoade dispartate, care ar trebui, în intenție, să se sudeze conform unei logici implicite. Maria își reîntîlnește, la 40 de ani, iubitul din tinerețe, care o invită să-și părăsească familia și munca și să-l urmeze în peregrinările sale prin Occident. Agitată, eroina adoarme și visează cîteva întîmplări posibile prin care ar fi trecut însoțindu-l pe Laurențiu. Dar aceste întîmplări nu au o continuitate și nici nu alcătuiesc, în ansamblu, un tablou unitar, menit să împlinească argumentarea dorită. Caracterul lor întîmplător, arbitrar, scade mult eficiența piesei, îi micșorează puterea de convingere.

Problema unității de acțiune se pune cu atît mai acut cu cît cadrul social al dramaturgiei realist-socialiste s-a lărgit considerabil, piesele cuprind deseori medii și categorii diferite, un număr sporit de personaje. Interferența lor dă imaginea unei lumi, prilejuiește un conflict de idei. Dar realizarea acestei interferențe este extrem de dificilă, cere mult meșteșug, ca să se păstreze senzația de viață autentică, nefabricată în laboratorul dramaturgului, și în același timp să se evite tot ce e inutil, nesemnificativ, pe baza unei selecții riguroase. Să ne întoarcem puțin la Cehov. Cum începe piesa *Trei surori* ? Olga și Irina vorbesc despre viața lor, despre idealurile lor, iar pe un plan secund Cebutîkin discută fleacuri cu Solionii, își notează din ziar o rețetă împotriva căderii părului etc. S-ar părea că cele două

planuri ale acțiunii n-au legături între ele ; observăm însă curind că această contrapondere este o pregătire subtilă a momentului în care, la exclamația lui Tuzenbach : „...peste douăzeci și cinci-treizeci de ani va munci fiecare om. Fiecare !”, Cebutikin intervine : „Eu n-am să muncesc”. Dar asemenea legături — deși destul de vizibile la o analiză atentă — nu sînt totdeauna înțelese, și astfel se naște falsa legendă a unor personaje cehoviene pitorești și decorative, care trec prin scenă fără nici o treabă.

Ar fi, cred, util ca — pe lîngă problemele teoretice de orientare, și ele insuficient abordate — critica să se preocupe mai „la concret” de tehnica dramaturgiei, să cerceteze cum începe și cum se sfîrșește un act, cum intră și cum ies personajele din scenă ș.a.m.d.

O piesă ca *Îndrăzneala* de Gh. Vlad aduce un bagaj inedit în dramaturgia noastră, conturează figura lui Păun Ciocîlteu, țăran năpăstuit în trecut, care acum a prins parcă aripi și e gata să se ia de piept și cu dumnezeu pentru binele obștesc; cît despre Mitu și Nate, acești originali Păcală și Tîndală ai satului de azi, ei vor rămîne, după părerea mea, personaje de răsunset ale dramaturgiei noastre. Avînd asemenea calități, i-ar fi stricat oare autorului un mai bun meșteșug, mai multă concizie, știința de a grada acțiunea astfel încît, de pildă, în tabloul 1 după întîlnirea atît de densă dintre Lisandru și Ciocîlteu, să urmeze scene și mai încordate, iar nu niște lungute convorbiri de familie ? Fără îndoială, imperfecțiunile oricărui debut sînt inerente, scriitorul învață în primul rînd din propria sa experiență. Critica poate contribui însă la generalizarea acestei experiențe și, mai ales, poate și trebuie să stimuleze interesul sporit pentru desăvîrșirea formei.

— Văd că te referi la formă, la tehnică, oarecum independent de conținut.

— Forma nu poate fi despărțită de conținut — este un adevăr general și permanent. Dar ce înseamnă asta în mod practic ? Înseamnă, printre altele, că dacă te interesează conținutul, trebuie neapărat să acorzi o mare atenție și formei, fără de care acest conținut nu ajunge nicăieri. Iată de ce, în exemplele pe care le-am dat, m-am referit anume la piese cu un conținut important și actual.

În dezvoltarea dramaturgiei noastre realist-socialiste problemele construcției dramatice dobîndesc o însemnătate crescîndă. Realismul socialist a deschis — în teatru, ca și în celelalte ramuri ale artei — căile unor profunde inovații, aducînd un nou material de viață, o perspectivă istorică și filozofică corespunzătoare celor mai semnificative transformări ale epocii noastre. Pe această bază, au apărut formulele dramatice inedite, procedee moderne, stiluri personale distincte. Ca orice lucru nou în artă, toate acestea presupun un proces de cristalizare și, în același timp, o acțiune de cultivare a gustului public. Marea luptă de idei care se desfășoară azi, la proporții mondiale, între teatrul realist-socialist și teatrul decadent burghez este, în același timp, o bătălie pentru cîștigarea publicului. În această bătălie, teatrul burghez recurge frecvent fie la puterea obișnuinței, la vechile rețete boulevardiere, fie la spectaculosul ieftin, șocant. Teatrul realist-socialist are de partea sa bogăția conținutului, iar acest conținut, pentru a se impune, trebuie să ajungă la spectatori în înfrunchipări atractive, pline de vigoare, de măiestrie.

Realismul socialist promovează un teatru viu, de acțiune, de mișcare, oglindind o epocă de vaste transformări sociale și zugrăvind eroi care luptă efectiv pentru schimbarea lumii, în vreme ce dramaturgia decadentă burgheză are tendința de a descompune și elimina acel important element al formei, care este acțiunea, înlocuind-o prin lîncezeală, printr-o plictiseală gustată de snobi. Într-o notă recentă din „Secolul 20”, Al. Mirodan polemizează cu un teoretician francez al „antiteatrului”, care scrie : „Cel dintîi pilon de care dramaturgul... caută să scape este intriga, povestirea... Împingînd lucrurile la extrem, se poate spune că, pentru a fi modernă, o piesă nu trebuie nici să povestească ceva, nici să poată fi povestită.” În replică, autorul *Ziariștilor* combate dizolvarea intrigii dramatice care „duce în chip inevitabil la secătuirea textului de bogăția concretă a faptelor”, la „desființarea a ceea ce este viu în individ și poate acționa” — și trage concluzia : „Nisipul nu suportă nici castele, nici piese de teatru”.

Dramaturgii noștri se simt în mod firesc atrași de faptul de viață, care îi fascinează ca pe sculptor blocul de piatră în care abia așteaptă să izbească cu dalta. Pentru noi, problema de stringentă actualitate nu este : cum să înlăturăm acțiunea din teatru, ci cum s-o desăvîrșim.