

Debuturi în dramaturgie

Destul de săracă se arată în nume noi dramaturgia noastră de azi. Dacă facem abstracție de Romușă Guga, Radu Dumitru, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic, Ion Coja, Doru Moțoc, Iosif Naghiu, Mihai Georgescu, Corneliu Mareu — care, în definitiv, nu mai sînt tineri, cei mai mulți au chiar peste 40 de ani — tabloul apare oarecum deprimant. Cel puțin în ce privește dramaturgia publicată, deși nici cu aceea jucată lucrurile nu cred că stau mai bine. În orice caz, din 1970 pînă în clipa de față nu se pot număra mai mult de șase-șapte debuturi dramaturgice în volum, ceva mai multe în reviste (practic, doar în revista „Teatrul”) și nu știu cîte pe scenă (probabil, mai numeroase, nu dețin însă suficiente informații despre acestea).

Simpla raportare a dramaturgilor nou-veniți la poezii și prozatorii din aceeași categorie e impresionantă pînă la lacrimi: un dramaturg la treizeci de poezi, un dramaturg la douăzeci de prozatori, constatări care nu spun mai nimic în sine, dar, gîndindu-ne la ansamblul literaturii contemporane, evident în floare, atestă o proporție numaidecît nefirească. Zic numaidecît, pentru că: 1) tradiția dramaturgică autohtonă e mare și nu justifică în nici un fel prelungita stare de criză; 2) la originea acestei stări nu poate sta o cauză naturală, ca, de pildă, scăderea radicală a apetitului dramaturgic în literatura română, ci una artificială, ca, bunăoară, scăderea interesului teatrelor pentru promovarea literaturii dramatice, subliniată apăsător la Colocviul din mai. Sînt convins că avem dramaturgi tineri realmente înzestrați, ale căror piese *așteaptă*, dacă nu cumva zac, prin cine știe ce sertare, în vreme ce — în absența celor buni — își fac loc în reviste, în cărți, pe scenă, texte care, printre alte calități, prezintă și un defect, se pare, neimportant: nu prea au a face cu literatura. În fine...

Un anume loc pe pămînt, dramă în trei acte de Sorina Bădescu. Pe scurt, subiectul: într-un sat teleornănean „de astăzi”, o bătrînă țărăncă, Petria, primește vizita fiilor săi Stelu, Ion și Savu, tustrei din Capitală, oameni așezați, cu familii și profesii, gata să-și ajute, la nevoie, mama, fără vreun interes altul decît datoria filială (mai puțin Savu, interesat de vînzarea casei bătrînești). Întîmplarea face ca alți doi fii să lipsească de la această reuniune de familie: Sandu (stabilit la celălalt capăt al țării) și Radu (plecat, aflăm pe parcurs, definitiv, la Bucu-

rești). Cei trei stau de vorbă cu mama lor, mai întîi în casă, apoi în curtea casei, împreună cu un vecin, două neamuri, apoi un primar și un străin, care reclamă o sumă de bani virată lui Savu în contul prețului pentru casa negociată de acesta, bineînțeles, fără știrea mamei. Desprindem din discuția lor două idei: a) fiecare om are „un anume loc pe pămînt”, de care nu trebuie să se lipsească; b) sentimentele filiale nu sînt egal distribuite. În plus, bătrîna trăiește cu obsesia întoarcerii bărbatului ei de pe front, la treizeci de ani de la terminarea războiului, obsesie pe care numai cititorul o cunoaște, nu și personajele, de unde confuzia semantică a unora dintre replicile bătrînei. Pînă la urmă, fiii pleacă, bătrîna rămîne cu obsesia ei, dintr-odată patologică, deoarece, la întoarcerea din drum a unuia dintre copii (Ion), ea vede în el pe cel așteptat și... Am rezumat, vă asigur, cu fidelitate, piesa. Din păcate, pe lângă cîteva calități care îndreptățesc optimismul în legătură cu posibilitățile autoarei (c vorba de fluenta replicilor, de un anume echilibru compozițional și de o proporționată dozare a ideilor), există în acest text un număr de deficiențe care obligă la revizuire: fragilitatea conflictului dramatic (e vorba, totuși, de o dramă), naivitatea unor secvențe (mai cu seamă, în actul al II-lea), insuficienta expresivitate a dialogurilor.

Piesa de acum (prima, dacă nu greșesc, de „lung metraj”) anunță — dincolo de stîngăciile debutului — un posibil dramaturg, a cărui voce va prinde contururi personale, mai distincte, pe măsură ce talentul se va maturiza, și aceasta justifică, desigur, încurajarea pe care i-a adresat-o, publicînd-o, revista „Teatrul”.

Destul de fragilă dramaturgie este și piesa lui Dan Stoica, *Ultima răpire*, „comedie de actualitate”, întreținută, cu evidente eforturi, vreme de trei acte, cu toate că nu-i lipsească autorului cîteva calități de comediograf: simț al umorului, vioiciune a limbajului curent, înclinație satirică. Subiectul e popular: pentru a obține și păstra o vedetă fotbalistică, dirigenții unui club sportiv din provincie risipesc bani și imaginație, ambele în cantități respectabile, reușind să atragă de partea lor toată suflarea patrioților locali. Oferă fotbalistului în cauză privilegiu materiale consistente, mituiesc în stînga și în dreapta, comit ilegalități, practică un savant joc de culise, îi aranjează eroului pînă

și viața sentimentală, toate acestea, în frumoasa intenție de a vedea echipa locală promovată într-o categorie superioară. Ceea ce se și întâmplă, dar fără participarea vedetei, care, descoperindu-și subit valențele morale, refuză trocul. Satirică și moralizatoare, piesa are un happy-end moral. Mai are: vervă orală, naturalețe a dialogului, corectitudine gramaticală. Dar are și: precaritate a situațiilor comice, monotonie, tendință spre facil, inconsistență caracterologică. Aceasta din urmă predominantă, de unde și impresia anemică dramaturgică, pe care o lasă textul la lectură. S-ar putea ca, pe scenă, grație jocului actoricesc, defectele semnalate — vreau să spun, o parte dintre ele — să se estompeze. Rămâne de văzut. Ca literatură, însă, lucrurile sînt clare: chiar și în comedie, atitudinile, dacă nu și reacțiile personajelor, se cuvine a fi motivate. Or, aici, principala atitudine „pozitivă” —

contrapunct la cele „negative”, numeroase — schimbarea la față a vedetei sportive, apare cu totul nejustificată.

E interesant și semnificativ că, dincolo de calitățile mai mult virtuale și de defectele mai mult reale, cele două piese atestă, amindouă întocmai, aceiași mare neajuns: sînt scrise într-un limbaj dramaturgic veltust. Experiențele literaturii dramatice moderne n-au făcut, se pare, nici o impresie autorilor noștri. Ar fi timpul să facă. Fie și pentru motivul elementar că o piesă de actualitate, în sensul strict al cuvîntului, nu are șanse de a dura artisticște, dacă se exprimă prin mijloacele dramaturgiei dinainte de Caragiale. Modernitatea limbajului teatral (scenic) nu poate înlocui întotdeauna lipsa de modernitate a limbajului dramaturgic (literar). E un lucru la care tinerii dramaturgi, aceștia de acum și alții, nenumiți încă, se cade să mediteze.

Despre premii și despre corectitudine

Înainte oricăror vorbe mari, trebuie să situăm corectitudinea. În absența acesteia, oricît de frumoase și chiar oricît de adevărate ar fi vorbele, ele sînt ipocrit, dacă nu chiar pur și simplu demagogic.

Un juriu a acordat, în luna noiembrie 1978, premiile Uniunii Scriitorilor pe 1977.

Mi-am imaginat că, în luna februarie 1978, secțiile Asociației scriitorilor din București și asociațiile scriitorilor din celelalte localități au delegat, prin vot secret, reprezentanții lor în juriu, cite cei puțin trei pentru fiecare gen, fiecare scriitor avînd dreptul să facă parte din juriu cel mult o dată în viață. (Să zicem, cel mult o dată la zece ani!) Imediat după constituire, componența juriului — structurată în comisii pe genuri — a devenit publică. Fiecare scriitor căruia, în anul 1977, i-a apărut o carte sau o piesă, a avut drept la autoproponere, la care s-au adăugat propunerile instituțiilor de profil.

Membrii comisiilor pe genuri au citit toate cărțile (sau au văzut toate piesele) care făceau obiectul „competiției”, în genul respectiv. După care, juriul a dat publicității, spre dezbatere, lista cărților și pieselor selecționate în această primă etapă și care au făcut obiectul votului ultim. Pentru că este imposibil ca vreun membru al juriului să cunoască toate cărțile și piesele unui an, dar este posibil ca membrii fiecărei comisii să cunoască totalitatea cărților (și a pieselor) unui gen, votul fiecărei comisii pe genuri a fost votul juriului, exprimat astfel în deplină cunoștință de cauză.

Așa mi-am imaginat.

Cum s-au petrecut lucrurile în realitate, cel puțin în domeniul dramaturgiei ?

În realitate, secția de dramaturgie a Asociației scriitorilor din București nu a fost consultată (spre deosebire de anul precedent), dramaturgii și criticii de teatru n-au avut nici un reprezentant în juriu, dramaturgiei i-a fost acordat un singur premiu, fără a se motiva „translația” celuiilalt (prevăzut de regulament) spre alte genuri (și poate că această situație ar fi fost mai justificabilă dacă al doilea premiu prevăzut de regulament ar fi fost acordat unui critic de teatru, în condițiile în care critica dramatică nu a primit niciodată nici un premiu al Uniunii Scriitorilor !), de la constituirea juriului pînă la acordarea premiilor a trecut un timp atît de scurt încît nimeni din juriu nu a citit și nu a văzut totalitatea pieselor tipărite sau jucate în 1977 și, pentru ca ridicolul să fie total, juriul a anunțat senin, dar negru pe alb, că piesa premiată — despre care, dealușel, avem doar păreri bune — a fost jucată de teatrul din... Brașov, în timp ce ea a fost jucată numai de teatrul din Tg. Mureș !

Să fie oare adevărat că, de ani de zile, probleme importante ale vieții scriitoricești sînt „soluționate” de centre de putere oculte, nealese, nenumite și neaprobrate de nimeni altcineva decît de aceia care le compun ?

Păstrați măcar aparențele, stimați conștrați !

Theodor Mănescu