

ALEXANDRU
SINCU

Procedee și motive în dramaturgia lui Iosif Naghiu

Meditația asupra uneltelor, auto-oglundirea artistului sau scrutarea senină a mijloacelor artei, constituie dintotdeauna o constantă implicită sau explicită a creației. Fără să fie un simptom neîndoielnic al valorii, între ale cărei diferite componente nu se pot descrie îngrădiri nete, acest joc lăuntric de oglinzi învâluie creația pe culmile ei, ca și în clipele de cumpănă.

La mai bine de un deceniu de la apariția primului volum de teatru intitulat *Autostop*, (eveniment ce coincide cu afirmarea scenică a autorului prin montarea piesei *Absența*, la Teatrul Giulești, în regia artistică a lui Dinu Cernescu). Editura „Eminescu” îi publică lui Iosif Naghiu o carte de teatru comentat, adevărată consacrare editorială.

Pare tentant să așezi evoluția scrisului lui Iosif Naghiu în relație cu preocupările sale timpurii, grafica și poezia lirică. Este limpede că reuniunea acestora în sinteza dramatică nu e de conceput fără contribuția hotărâtoare a instrumentelor specifice teatrului, singurele care oferă dialogului trăsăturile ce îl fac apt pentru reprezentarea scenică. Totuși, conturul sintetic al tabloului său dramatic trimite cu gândul la reducția graficii, iar gravitatea metaforei și, uneori, gravitația ei greu de înfrânt în mediul teatrului, decurg din poezia care îl îmboldeste pe Iosif Naghiu să viseze chiar în timpul meșteșugirii inevitabilei ordini dramatice. Căci, mărturisește el cu o umbră de tristețe într-un interviu, oricât de poetic ar fi impulsul creator, nu se poate face abstracție de fenomenul colectiv al spectacolului.

Ca și pentru unul dintre personajele sale, pentru Iosif Naghiu imaginația este „un mijloc de a grăbi adevărul”. Faptul e aproape țipător în scurtele sale scrieri dramatice publicate în 1969 sub titlul *Autostop*. Aici, imaginația biciuiește ideile, care, fără să se mai identifice cu țesătura replicii și a acțiunii, o iau prea

degrabă razna într-o lume alegorică, o lume în care ideile se descârneaază pînă la umbră. Excesul de zel pus în slujba unor pseudocariere administrative își dezvelește colții brusc și prea demonstrativ în preajma paznicilor împietriți ai unei pietre (*Numele meu e Petrescu*). Raporturile dintre creație și administrarea creației își țes suporturi aberante prin repetarea absurdă a situațiilor și a dialogului, aidoma unui autostop reluat mereu cu alte mașini într-o interminabilă călătorie spre nicăieri (*Autostop*). Ipocrizia legăturilor sociale rinjește cu prea multă evidentă în perspectiva unei aiuritoare catastrofe în doi timpi de mare predictibilitate: ridicarea episodului biblic al salvării lui Noe la proporții cosmice și dezumflarea apocalipsei ca un balon de săpun cînd se dovedește că nu e vorba decît de o confuzie produsă de o legătură telefonică greșită (*Centrala telefonică*). Pseudoordinea mic-burgheză se descoperă pe dată ce intri în spațiul burlesc, cu piane răsturnate, cu uși ale căror clanțe sînt montate atît de sus încît nimeni nu le poate atinge, cu pendule așezate cu grijă, dar orizontal, cu mese legate de-a-ndoaselea de tavan (*Cei mai mulți*).

Spațiul propriu dramaturgiei lui Iosif Naghiu se vedește a fi încă de pe acum dominat de raporturi tautologice, al căror sens este să condiționeze un loc al indeterminărilor, al confuziei și al inter-schimbabilităților. Acest spațiu își găsește o emblemă în imaginea de tip Rorschach, care, o dată cu simpla reduplicare a unei pete de cerneală pe foaia de hîrtie îndoită, obligă fantezia să-și materializeze monștrii. Dacă nu cumva i-ar fi mai potrivită uneori emblema caleidoscopului, a cărui putere de imaginare se găsește în simpla multiplicare a cîtorva cioburi colorate în oglinzi așezate simetric. Astfel, în primele scrieri pentru scenă ale lui Iosif Naghiu, dialoguri cu cordonul ombilical încă legat de formele poeziei, prea

fiură pentru scenă, piatra este mai puțin plină pe cât este paznic al pietrei, paznic ale cărui năzuințe sînt de a se pietrifica (*Numele meu e Petrescu*). Cel care își dorește o clipă de liniște se înspăimîntă de cel care se odihnește în preajmă. Veselia acestuia din urmă devine o manifestare agresivă pentru cel dintii. Cu gluga pe ochi — imagine dominantă a teatrului lui Iosif Naghiu —, într-un climat al confuziei obsesive, în urma unui transfer tragic din imaginarul bolnav în real, primul devine cu adevărat agresor al celui de-al doilea (*Week-end*).

În aceeași manieră de transfer al rolurilor, al identităților și al situațiilor, într-un univers a cărui dinamică necontrolată lăuntric, ori ordonată să răspundă unor impusuri aleatorii, prilejuieste sau determină amestecul sordid al valorilor, savantul se substituie cu administratorul muncii științifice (*Autostop*). În crearea spațiului identităților confuze și al confuziilor de identitate se implică și organizarea scenică. Prin împingerea la extrem a procedurii *teatru în teatru*, actorul se convertește în spectator, astfel încît spectatorul propriu-zis nu mai are altceva de făcut în afară de contemplația propriei sale imagini reduplicate (*Celuloid*). Chiar și dialogul devine tautologic într-o lume pentru care „fiecare om își știe rostul atunci cînd și-l știe”. Redusă la o exasperantă absență a identității, umanitatea lumii lui Iosif Naghiu își pretinde pe aceste căi valorile de care este frustrată prin masificare.

Odată cu volumul *Misterul Agamemnon*, ideea, programatică pentru Iosif Naghiu, a înnoirii veșmintelor, nu ne așază în fața unor metamorfoze derutante. Sînt păstrate înseși temeliile edificiului său dramatic, așa cum se profilia de la început. Simburele tehnicii teatrale este același, chiar dacă procedeele sînt diversificate, mai cu seamă prin recuperarea unor modalități ale tradiției ce fuseseră pînă acum ignorate. Totuși, Iosif Naghiu prețuiește îndeajuns valorile născute din hazardul orientat pentru a fi indiferent la schimbarea metodică a tehnicii. Cu cît procedezi mai metodic, spune un personaj al său, cu atît intervine mai eficient hazardul. Să observăm că nu este vorba de orice fel de manifestare a hazardului, ci numai de intervenția sa eficientă. Iar Iosif Naghiu mărturisește că pentru el eficiență dramatică înseamnă eficiența comunicării scenice, activarea artistică a publicului. Uneori, acest rezultat este căutat cu oarecare comoditate în deriziunea unor tehnici consacrate. Alteori, în reluarea unor monede de circulație universală, aparent devalorizate prin uzură. Acestea cer, pe drept cuvînt, să fie, din vreme în vreme, folosite cu scopuri oarecum colaterale, pentru a li se reda adevărata

demențitate: „Vreau calul... Vreau să se-nvrtească-n galop...” Dau un regal pentru un cal de lemn”, spune împăratul copilar în fața călușeilor, în *Împăratul și călușeii*, o miniatură gravată cu vitriol, pe tema regresivității infantile a demenței puterii absolute. Dar călușeii îi sînt din nou refuzați cerșetorului, ajuns împărat doar pentru a fi mai mare decît stăpînul călușeilor, adevăratul împărat al copiilor.

În majoritatea pieselor acum publicate se poate recunoaște aceeași dinamică a transferului de identitate ce creează spațiul tautologic, ambianta dramatică a teatrului lui Iosif Naghiu. Între Petrescu din *Numele meu e Petrescu*, cel ce se identifică (treptat cu piatra pe care o păzește, și profesorul Onofrei din *Absența*, al cărui bolovan este catedra de la care fusese înlăturat în mod abuziv, nu aflăm decît o deosebire de aprofundare și de imbogățire a mijloacelor. Petrescu e înlocuit de Petrescu, iar Onofrei de un alt Onofrei, omonimia intervenind în procesul de făurire a tautologiei. Și, în ambele cazuri, pentru că timpul, în ciuda nedreptăților, nu stă pe loc și nu iartă nici o absență. Timpul, care este de partea colectivității, chiar dacă înăbușe adevărul unui singur om. Căci, — cu cită ironie tragică se spune asta — „adevărul unui singur om este totdeauna mai slab decît nedreptatea unei comunități”. Iar Iosif Naghiu ne oferă speranța că întotdeauna va rămîne cineva care să judece lumea, care să-și închipuie chiar că o îndreaptă, fie el și un biet orb neputincios care supraveghează printr-o fereastră aproape transparentă (*Fereastră*).

Procedeele transferului de identitate, treptat conștientizat de către autor, simulînd o relație dialectică, este stăpînit cu tot mai mult rafinament și, citeodată, numit în chip deslușit: „Azi, o mică crimă aici, mîine, o crimă acolo și uite așa ajungi să fii promovat în rol de victimă”.

În exercițiul stilistic *Sub pălărie*, transferul de identitate, mai exact transferul absenței identității, se realizează prin inducerea de la un personaj la altul a atitudinii de ignorare a realității, inclusiv a propriei ființe. El și Ea, personajele dialogului, ajung să se anihileze reciproc, pentru a căpăta iluzia seninătății imperterbabile. Tragedia ignorării devine și mai explicită în sceneta care poartă titlul demonstrativ *Cel care se ignoră*. Teamă de schimbare, într-o societate de consum, este aparent rezolvată prin refuzul lumii. Căci, evident, „o lume care nu există nu se poate schimba”. În *Salvamării*, scenetă de un realism delirant, sarcinacelor puși să ferească înotătorii de accidente se rezolvă prin interdicția înotului. Deschiderile parabolice, peste tot prezente în scrisul lui Iosif Naghiu, se fac pe ne-

simțite, într-un timp continuu al răsuferinței lumii pe dos.

Odată cu maturizarea compoziției, Iosif Naghiu imaginează tot mai subtil asemenea transferuri, pentru crearea unui spațiu al confuziei în tensiune dramatică. Într-o piesă cu nume imposibil, deșurubat stângaci din angrenajul exact al versurilor lui Nicolae Labiș, *Frunzele amăgitoarei nepuținți*, Lae Cornișanu, în căutarea unei noi identități, își însușește treptat personalitatea fiului mort al minerului Pătru Bleja, cel care servește drept catalizator parțial al schimbului. Moartea trecutului lui Lae Cornișanu este șansa resurecției celui îngropat în galeriile prin care orbecăia în căutarea unui simbolic Astru Negru al adincimilor. Suprașesătura piesei nu se așază însă peste mijloacele cu care fusese obișnuit scriitorul. Mai mult chiar decât lipsa de motivări realiste într-o alcătuire voit realistă, dezolantă rămâne aici modalitatea nederentanță de rostire a personajelor. Dimpotrivă, ceea ce conferă o anume strălucire *Valizei de fluturi*, în ciuda unor șubrezenii structurale, este tratamentul replicii și tensiunea psihologică a dialogului, cu toate că modelele sînt străvezii. Întîlnim și aici o rafinată confuzie a două personaje, prin filtrul unui al treilea, și o surprinzătoare răsturnare de roluri, abil gîndită, mai puțin realizată, pe tema complexă judecătorească-călău-victimă.

În piesa *Misterul Agamemnon*, tehnica aceasta, mai mult sau mai puțin evidentă, mai mult sau mai puțin realizată pînă acum, tehnică întemeiată pe relația de transfer a identității ce creează un loc indeterminat, își găsește o deplină motivare în ceea ce se dezvăluie a fi conflict obsedant al teatrului lui Iosif Naghiu: tensiunea dintre modul de producere a valorilor și modul de administrarea valorilor. Tot odată cu *Misterul Agamemnon*, ne găsim în fața unei scrutări neliniștite a teatrului în teatru, a teatrului în viață și a vieții în teatru, într-un teatru ale cărui resorturi au acum mobilitate și trăinicie.

Revenit la Micene după distrugerea Troiei, Agamemnon întîlnește o cetate transformată în loc al iluziei, un palat devenit sală de teatru pentru reprezentarea propriei sale morți. Confundat cu viața, teatrul e o parodie a vieții, iar viața, o parodie a teatrului. Ca orice relație în spațiul indeterminat, nici acesta nu poate să întemeieze o valoare, altfel decât prin refuzul confuziei labirintice a planurilor. Într-o replică memorabilă, Clitemnestra numește degradarea valorilor individuale în spațiul tautologic. Dar chiar această nădire poate fi socotită o speranță. Deosebirea dintre un actor și un rege, spune regina-actriță, este imensă. „Dar dacă privim deosebirea

dintre un rege și un actor, nici una”. Iar regizorul de culise, Intendentul palatului regal, adaugă, asemănător și, totuși, în alt sens, căci aici, totul fiind echivalat cu totul, nimic nu este egal cu sine: „În ciuda aparențelor, moartea e grea, fie pe cîmp, fie pe scindura scenei”.

Emoția stîrnită de măștile teatrului îl mișcă și îl cîștigă pe soldatul cam prost, dar neînfricat, întors de la Troia. Masca e o iluzie, scopul ei, însă, e la fel de viu ca al gestului real, doar că e mai îndepărtat, dar ecurile sale pot să fie mai largi. Căci, la urma urmelor, Agamemnon nu refuză decât confuzia artei cu viața. Confuzie întreținută din birourile administrației, de către singurul dintre cei de la Micene, și de pretutindeni, care trezește minia lui Agamemnon cel liniștit: de invizibilul, dar atotputernicul impresar, administratorul valorilor, ale cărui scopuri sînt în afara artei.

În fața criticii, Iosif Naghiu recunoștea oarecum stingherit că scrierea teatrului cere „travaliul cel mai complex din toate genurile noastre literare”. Prin gura Actorului însă, Naghiu închină un poem teatrului ca frumusețe supremă și ca mijloc al ieșirii din labirintul confuziei. Acest poem se cade să fie transcris literă cu literă într-o revistă de teatru: „Ce deosebește teatrul de celelalte apariții artistice?... Natura e vie. Privește un om pictat pe un zid. Chipul este redus. Profil ascuțit, ochii mari, gura lacomă, părul răvășit fluturînd. Sau o fiară. Fuge, condamnată la goana ei veșnică. Pești... Unduindu-se în baletul lor nesfîrșit. Acrobații, opriți în saltul lor aerian, pe fondul zidului roșu, fără să se mai întoarcă nicicînd pe pămînt. Iată cum, spune pictura privirii, viața stă suspendată între două puncte de fugă, cel inițial și final, fără vreun rezultat. Privește însă pe cel venit la un teatru, lui îi e dat să contemple într-o singură scenă toată succesiunea evenimentelor, pentru că nu numai personajele s-au dezlănțuit și au dezlănțuit minia zeiască, dar, prin acțiunile lor nesăbuite, pînă și cugetul li s-a văzut... pare un minotaur, ieșind liniștit la păscut, din labirintul aceluia corp omenesc care pare o celulă perfectă. Aici putem avea întreaga viziune a vieții, nebănuită, pentru că trupul de om cu grumazul și capul de taur este de descendență regală. Și cu cît discuțiile despre această apariție vor fi mai complexe, cu atît grumazul și capul de taur vor dispărea, lăsînd locul în propria sa libertate și apartenență. Locul ce l-am văzut, vor spune unii, ce-i drept încă puțini, este un semn al ieșirii din labirint, în timp ce alți privitori, cei mai mulți, din păcate, își vor închipui că ceea ce au văzut n-a fost decît o himeră. Ca toate visele noastre deșarte”. ■