

MIRCEA
GHIȚULESCU

Alexandru Sever: o poetică a tragicului

De mai mulți ani, Alexandru Sever construiește, fără grabă, ferit de excese publicitare, o operă dramatică * a cărei notă distinctivă este orgoliul duratei. Al. Sever a scris și scrie cu exigență precauție, dar cu o neclintită conștiință a valorii, dacă nu chiar cu o certitudine a progresului literar, foarte îndreptățită, dealtfel, pentru că, într-adevăr, piesele sale, de la **Divorțul**, să spunem, pînă la **Descăpăținarea**, sînt mereu mai stabile din punct de vedere formal, cea mai recentă dintre ele, **Leordenii**, lăsînd, la lectură, sentimentul, greu de explicat, al operelor ieșite din comun.

În piesele mai vechi (**Divorțul**, **Întoarcerea**, **Logodnica**, **Menajera**), autorul, înarmat cu talentul dialogului, înainta printre modele luate din dramaturgia românească și europeană dintre cele două războaie, de preferință în genul melodramei și comediei lirice, cel mai aproape fiind, dacă ne gândim la Rebedea din **Menajera**, de Mihail Sebastian. **Divorțul** este, într-un fel, o „casă a păpușilor”, adaptată realităților social-istorice românești ale sfîrșitului celui de-al doilea război mondial. Piesa este ibseniană nu numai prin „feminismul” Gettei, ci și prin abisurile culpelor nemărturisite, care vor provoca explozii întîrziate. În proximitatea dramei ibseniene, se află nu numai Getta, un fel de Nora mai puțin generoasă, sacrificată într-un mariaj de caritate, ci și soțul ei, Toni, un om fără voință, ca atîția dintre eroii lui Ibsen, devenit criminal fascist nu din fanatism, ci, cu atît mai odios, din slăbiciune, și chiar doctorul Felix, curtezanul etern și prieten de familie, întîlnit în variate ipostaze în dramaturgia noastră interbelică, de ex-

* Din care revista „Teatrul” a publicat **Divorțul** (nr. 9/1966), **Întoarcerea** (nr. 7/1969), **Menajera** (nr. 1/1974), **Comedia nebunilor sau Ingerul bătrîn** (nr. 7/1976), **Pragul de taină sau Descăpăținarea** (nr. 5/1977), **Logodnica** (nr. 2/1979), **Leordenii** (nr. 7—8/1981).

tracție ibseniană, contaminată și de vodevilul francez al vremii.

Dacă ar fi să-l căutăm pe viitorul autor al **Ingerului bătrîn**, și al celorlalte piese de maturitate, în aceste începuturi, ne-am gândi la obsesia crimelor împotriva inocenților, înfăptuite de legionarul Vintilă Șova, obsesie care va genera, în **Ingerul bătrîn**, umanitarismul ultragiatic și învins al lui Godieu, implicit expresivitatea situațiilor și personajelor simbolice. Prezența mută, în **Divorțul**, a ofițerului german, ridică, cel puțin în intenție, nivelul semnificațiilor piesei, de la acela al unei drame de familie cu pretext istoric, la acela al tragediei unor oameni care trebuie salvați. O asemenea „deturnare de sensuri” a unor scheme dramatice tradiționale aplică Al. Sever și în **Menajera**, unde întîlnim situația arhicunoscută a solitarului studios, a savantului care a eliminat din viață toate tentațiile, dedicîndu-se în exclusivitate activității spiritului, scos, pe neașteptate, din pustiicia sa castă, de un incident care aduce agitația lumii din afară, de obicei o fermecătoare apariție feminină. Profesorului universitar Rebedea, prefabricat de integritate morală, civică și profesională, revelația lumii ignorate i-o aduce o tinără de 22 de ani, ce se refugiază în apartamentul său. Al. Sever manipulează cu abilitate această situație tipic vodevilească și îi atribuie neașteptate sensuri etice, pentru că tinăra Gabi este urmărită de Siguranță pentru activitate revoluționară antifascistă. Tot sistemul de valori al profesorului Rebedea (bazat pe claustrarea egoistă între problemele cu aparență generoasă ale cercetării științifice) se clatină prin confruntarea cu imaginea neașteptată, fragilă și încîntătoare, a luptătoarei cu arma în mînă, și se prăbușește în clipa cînd dispariția fetei îl face să se autoacuze de trădare. Este pentru autor o împrejurare suficientă pentru a declanșa o criză de conștiință și pentru a întreține ambiguitatea între vina și nevinovăția lui Rebe-

„Rămâne un mister dacă profesorul este sau nu vinovat de executarea fetei ; și, dacă ar fi să definitivăm înțelesurile dramei lui Al. Sever, am opina că este vorba de un **conflict de încredere**. Rebedea n-a trădat, dar nici nu a inspirat destulă încredere fetei, pentru ca ea să se simtă la adăpost. Evitând locurile comune ale temei egoismului creatorului apolitic, în conflict cu generozitatea revoluționară activă, Alexandru Sever concepe, din elementele de bază ale unei situații melodramatice și sentimentale tradiționale, o dramă a „angajării”. Ceea ce realizează autorul din punct de vedere formal este ceea ce am putea numi **sensibilizarea politicului**. Rebedea ajunge la meditația asupra activității revoluționare prin sentimentalism, pentru că Gabi îl impresionează mai întâi ca personaj feminin, straniu, incredibil, și mai apoi ca practiciană a insurgenței. Alături de alți dramaturgi contemporani, Al. Sever descoperă, în „sentimentalizarea” unor principii, calea către autenticitate.

Dacă în **Divorțul și Menajera** dramaturgul încerca să ridice situațiile specific melodramatice la înțelesuri mai apropiate contemporanilor, în **Întoarcerea**, o situație tipic contemporană este tratată în manieră melodramatică. Investigațiile în mină, implicând riscul vieții, fac din savantul-speolog Emil Scorțeanu un sublim călător, ce vrea să smulgă din întunericul pământului tainele acestuia ; pe lângă acest pretext eroic, explicitat în detaliu într-un lung dialog poetic-baladesc între Emil Scorțeanu și prietenul său Matei, se extinde amenințător conflictul melodramatic, piesa semănând, în ultimă instanță, cu una dintre acele drame de familie scrise de Paul Everac, în care soțul acaparat de profesie își neglijează soția, care îl părăsește, dar, în final, revine, și se integrează familiei. Oricum, în aceste piese mai vechi, Al. Sever este foarte preocupat de o cauzistică a cuplului, încît piesele adunate în volumul **Noaptea speranțelor** par, uneori, veritabile studii asupra deteriorării cuplului, expuse și încadrate în prețexți social-istorice. În **Noaptea speranțelor** (sau, cu titlul original, **Praznic cu monștri**), în formula coșmarului (finalul piesei precizează planul ireal în care se desfășoară conflictul), inocenta hărțuială de familie se sublimează, devenind tabloul existenței absurde, imagine monstruoasă a artei ca emanație a Răului. Conviețuirea pictorului Baltazar cu soția sa, Pla — amîndoi, maniaci ai hărțuiei, devorîndu-se reciproc printr-o schizofrenie a posesiunii — își găsește echivalentul simbolic în nașterea imaginară a primului infirm și corespunde, în planul creației, impasului

de generozitate în care se află pictura lui Baltazar. Descrierea clinică a infernului conjugal în interiorul unui cuplu sudat prin ură, exasperarea răului și intenția monstruosului proiectată asupra creației (înțeleasă ca elan al frumosului și binelui), alături de verva dialogului și de precizia observației, dau intensitate particulară acestei „farse atroce”, care anunță o altă vîrstă a dramaturgiei lui Al. Sever.

Remarcabile (pentru cine gustă eleganța dialogului, ironia subtilă a replicilor și arta discuției în contradictoriu), piesele **Divorțul, Întoarcerea și Menajera** nu depășesc totuși nivelul mediu al dramaturgiei noastre de astăzi. Eroii acestor piese au mania inteligenței, pentru că se află, totdeauna, în spatele lor, și le suflă replicile, un autor care a știut, înainte de orice, să-și transforme un dar al discuției în contradictoriu și o plăcere a silogismului, în cult al replicii, și pe acesta, la rîndul lui, în artă dramatică. Scene întregi (să exemplificăm doar cu scena discuției despre eroism din actul al III-lea al piesei **Întoarcerea**) sînt subminate de această plăcere a conversației inteligente despre orice.

Cu **Ingerul bătrîn**, Al. Sever depășește plotonul „de mijloc” al dramaturgiei noastre contemporane. Disponibilitatea de a filozofa în chip dialectic, pe replică, este acum subordonată unei viziuni filozofice organice asupra ansamblului și unei metafore integratoare. **Ingerul bătrîn** ne pune și în fața unei poetici a tragicului, din care dramaturgul va extrage substanța pieselor ce vor urma (**Descăpătînarea și Leordenii**). Este vorba numai în aparență, și doar la primul nivel de semnificații, despre lagărul nazist de exterminare de la Auschwitz. Ca și în **Descăpătînarea**, autorul face apel la împrejurări istorice nu pentru valoarea lor documentară, ci le utilizează ca dovezi extreme într-o meditație gravă asupra condiției tragice nu a omului, ci a omenirii. Al. Sever pornește de la o situație incredibilă, fantastică (printre deținuții de la Auschwitz se răspîndește zvonul despre apariția timidă și mizeră a lui Dumnezeu însuși, sau a unui inger al său), dar nu insistă asupra împrejurării, ci îi divulgă din capul locului semnificația (motiv pentru care piesa suferă de păcatul explicității simbolului principal), și ne introduce operativ în miezul filozofic al unei parabole vehemente despre destinul omenirii amenințate, despre șansele speranței, într-o lume a disperării. „Ingerul” care încearcă să întrețină speranța, în această umanitate ingenunchetată a lagărului de exterminare, este bătrînul Godieu, doctor specialist în chirurgia creierului. Un monolog al doctorului, în

prezența unui creier uman, situație analogă celei a lui Hamlet cu (cașta lui Yorick, anunță încă din prima scenă o cutremurătoare ipoteză despre hotarul care desparte grandaorea ființei umane de nimicnicia ei, și despre cumplita inutilitate a rațiunii. Este aproape obligatorie comparația cu **Așteptându-l pe Godot** a lui Samuel Beckett (nu neapărat pentru analogia Godot-Godieu). Dar dacă în farsa tragică a lui Beckett eroii așteaptă un presupus mintuitor, mereu absent, în piesa lui Al. Sever — care deține și avantajul unui montaj realist-istoric al faptelor și **dovezilor**, mult mai consistent și mai plauzibil decât ipoteza abstract-generalizatoare a lui Beckett —, locul lui Dumnezeu a fost luat de un martir blajin și oboșit de suferința omenirii, care este doctorul Godieu. Simbolul vieții ultragiutate este în piesa lui Al. Sever tinăra e-vreică Elsa, scăpată ca prin minune din camera de gazare. Acest miracol irepelabil al supraviețuirii îi mișcă chiar pe cei mai cinici dintre gardieni. Ei se alătură lui Godieu în tentativa de salvare a fetei, dar fata refuză viața, sau, mai exact, viața însăși, pe care o simbolizează, se neagă pe sine în fața ororilor lagărului. O copleșitoare sfârșeală și o mulțumire în ne-ființă îi cuprinde pe toți, după moartea Elsei. Lumea pare a intra într-un amurg planetar. Comandantul are vedenii cu convoaie de morți care se ridică împotriva celor vii. Binele este învins și moare în ființa ultimului său cavaler, bătrînul inger oboșit, Godieu. Sint și ecouri ale ateismului nietzschean în această lume îmbolnăvită de moarte, în care „dumnezeu este mort“ și viața se refuză sieși, în această piesă filozofică pornită din memoria celor mai desperate momente ale istoriei umanității.

Un „inger bătrîn“, copleșit nu de agresivitatea Răului universal, ci de mecanismul incontrollabil al puterii, este Miron din **Descăpăținarea**.

Descăpăținarea are într-un grad mai mare acea aparență documentară în care Al. Sever își învâluie demersurile sale filozofice. Personajele au un regim non-fictiv limpede, limba însăși este adaptată la nevoile de fixare într-un timp și spațiu anume. Cu toate acestea, **Descăpăținarea** depășește simpla reconstituire a destinului tragic al cărturarului Miron Costin, pentru a pătrunde în sfera teoriei istoriei, ale cărei acte scapă, adeseori, determinismului direct, fiind guvernate de causalități imperceptibile. Paradoxal este că **Descăpăținarea** apare ca o tragedie a bunelor intenții. Al. Sever îl disculpă și pe Velîșco, examinând cu atenție temeiurile istorice și politice progresiste ale conjurației sale, și pe domnitorul Constantin Cantemir, pentru atitudinea sa conserva-

toare și pacifistă. De la un punct, piesa devine, prin iertările succesive, foarte sentimentală. Constantin Vodă îi iartă pe boierii conjurați, îl bătuieste pe Miron și își risipește bănuielele, Miron îl iartă pe Vodă, călăul îl iartă pe Miron, și, cu toate acestea, nimic nu poate modifica destinul implacabil al cărturarului moldav, ca și cum iertarea venită din partea unui mecanism orb al istoriei ar fi imposibilă. Metodologie a tragicului sau filozofie a politicii, în **Descăpăținarea** nu există vinovați (dacă îl excludem pe intrigantul Ruset), ci doar victime.

Înălțându-se la înțelegerea lipsei de noimă a conjuncturii istorice, fără nici un amestec în complotul fratelui său, Miron Costin refuză toate șansele de salvare în numele unei morale a loialității absolute față de domnitor. Ca și Godieu sau Elsa din **Ingerul bătrîn**, îndurerat de întâmplări al căror lanț causal este pulverizat, Miron refuză viața cu orice preț. Dealtfel, și Ion din **Leordenii** va avea un sfârșit asemănător, iar cele trei piese, prin asumarea morții, sint inundate de o lumină tragică, care ține de o ținută etică complex motivată, fie că este vorba de decepția universală din **Ingerul bătrîn**, de înțelepciunea învinsă din **Descăpăținarea** sau de sublima exigență etică din **Leordenii**. Dacă parabola umanitară cu sonorități grave, intempestive sau elegiace, de requiem, din **Ingerul bătrîn**, era dezavantajată de amănunțirea pedagogică a simbolului (ingerul bătrîn — ingerul speranței), **Descăpăținarea** și **Leordenii** ating o anumită perfecțiune formală, o ținută literară ireproșabilă, ce pare să fi fost idealul dintotdeauna al dramaturgului.

În **Leordenii**, orizontul nu mai este nici umanitar, nici istoric, ci etic. Simplificând lucrurile din necesități de demonstrație, personajele piesei sint ipostazieri ale unor principii etice, **caractere** în schema lor ideologică. Bătrînul Leordeanu — personalitate hipertrofiată, asemănător cînd cu bătrînul Karamazov, cînd cu dictatorii prozei latino-americane — personifică Păcatul, iar fiii săi, ce pot fi, la rigoare, analizați tot în descendență dostoievskiană, ar reprezenta Șovăiala (Samoilă), Lașitatea (Tomșa) și Sancțiunea (Ion). Este, desigur, o schematizare. **Leordenii** fiind cea mai lipsită de tendințe ostentative dintre toate piesele lui Al. Sever, sau, în orice caz, piesa în care „tendința“ este auzită de bine incorporată, încît, prin autoritatea și energia tragică a personajelor și întâmplărilor, aceasta devine imposibil de enunțat. **Leordenii** este o **ficțiune istorică**, legendă, basm și tragedie în același timp, o scriere de un surprinzător gust romantic, cu intrigă bogată, omoruri

și iubiri dămnate, cu eroi devastați de patimi și chinuți de remușcări, ca în copilăria poeziei tragice a omenirii, toate acestea fiind însă departe de spectacolul gratuit al destinilor, pentru a se subordona unei voințe de actualizare a schemei clasice a tragediei. Ion, fiul cel mic al bătrînului Leordeanu, care își ucide părintele plin de păcate, rătăcește prin lume și se întoarce acasă chinuit de remușcări, spre a-și primi pedeapsa, poate și cu ușurință alăturat destinului tragic al lui Oreste, urmărit de zeițele răzbunării. Nu numai aspectul formal de **trilogie**, în care și-a organizat autorul materialul, ci și traiectoria eroului principal, trimit la tragedia 'Atrizilor'; din această perspectivă, considerăm că **Leordenii** este printre cele mai concludente încercări românești de a reactualiza tragedia, ca gen dramatic. Este piesa în care autorul valorifică, și o face la un nivel nu totdeauna accesibil pentru dramaturgia noastră contemporană, și experiența din **Descăpăținarea**, în care istoria, mai exact medievalitatea moldavă în care se desfășoară acțiunea, asigură atmosfera tragediei. Fixate în zilele noastre, întâmplările din **Leordenii** nu numai că și-ar fi pierdut aura tragică, ci ar fi eșuat în zona piesei judiciare sau „infracționiste“.

Un asemenea exemplu ni-l oferă Al. Sever însuși cu piesa **Un os pentru un ciine mort**, în care eroul principal, Nilă Loghin (un amestec de vitalitate și neastîmpăr, de rău și bun, de Dmitri Ka-

razov și Jean Valjean, un uriaș blajin), nu se poate ridica, la semnificațiile umane ale îngerilor bătrîni din celelalte piese, deși intrarea de bunăvoie în temniță are, în sistemul de referință al autorului, aceeași valoare ca și intrarea irevocabilă în neființă a celorlalte personaje. Valoarea acestei piese se reduce, în cele din urmă, la un pitoresc tipologic rezultat din portretul lui Nilă Loghin.

Evitînd cu bunăștiință contactul cu șabloanele dramaturgiei noastre contemporane (doar în **Intoarcerea** se pot detecta vagi tendințe de adaptare a unor situații dramatice bătătorite), Alexandru Sever a reușit să-și delimiteze un teritoriu literar inconfundabil și să deschidă, prin **Descăpăținarea**, **Îngerul bătrîn** și **Leordenii**, surprinzătoare căi spre o tragedie contemporană și, în același timp, modele de stil și limbă. De la primele piese, în care supraveghera stilului se exercită pe cuvinte și pe replici, pînă la sistemele lexicale complicate, cu întorsături orientate eufemistic și aluziv sau arhaizant, din **Descăpăținarea** și **Leordenii**, stilul lui Alexandru Sever a căpătat strălucire și echilibrul clasic. Forța ultimelor sale lucrări nu vine numai din tensiunea situațiilor dramatice, a conexiunilor epice create, ci și din cultul stilului, din plăcerea scrisului, încît multe dintre remarcabilele sale pagini pot deveni obiectul unei discuții despre măsura în care limbajul este un element de bază al teatralității.

NOTE

Retrospectivă scenografică Adriana Leonescu

Fișa de creație a Adrianei Leonescu, absolventă a Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu“ din promoția 1955, indică, pentru perioada 1953—1981, scenografia a 102 spectacole, dintre care 53, cu piese românești. Iată ce material generos a stat la baza selecției pentru expo-

ziția organizată la Teatrul Foarte Mic. Itinerarul propus de expozante — nu multe, dar ingenios prezentate — demonstrează diversitatea și complexitatea unei vaste creații. Lucrînd pe scene din Capitală, din provincie sau din străinătate, cu regizori de cele mai diferite orientări artistice, Adriana Leonescu a creat atît decoruri riguroase elaborate, cît și altele, de înaripată fantezie, în tehnici și maniere extreme de deosebite. Fotografii, planuri și calcule de decor, detalii tehnice, schițe și esantioane pentru costume, afișe, citeva măști și veșminte evocă viața unor spectacole, dintre care multe ar putea figura într-o antologie. Cum „un decor se face cu hîrtie, pînză, culoare, dar mai a-

les cu idei și iar cu idei“, sugestia plastică poate constitui platforma de idei a unor montări, căci „scenografia este un mod de a gîndi un text dramatic, și nu de a-l desena sau picta“. Se imprimă în memorie siluetele celor doi tineri din *Nu sînt Turnul Eiffel*, cerul pueril închipuind *Ocolul pămîntului în 80 de zile*, bilciul din *Schîțele* lui Caragiale, tablourile *Nebunelor din Chailot*, atmosfera, amintind de infernul lui Bosch, din decorul recentei premiere cu *Diavolul și bunul Dumnezeu...* Universul de spectacol creat de Adriana Leonescu se dovedește reprezentativ pentru conceptul românesc de teatralitate.

Irina COROIU