



## Linia de plutire, cordonul ombilical și retardarea stilistică (I)

Atunci când se produc la vârsta deplinei consolidări a maturității, debuturile editoriale — nu numai în materie de dramaturgie, firește — nu mai pot fi întîmpinate cu acea „înțelegere” pe care ți-o solicită placheta unui adolescent, aceasta fiind, prin însuși actul apariției, o promisiune. La cei veniți tîrziu în literatură nu mai cauți semnele viitoarei opere, ci opera însăși.

Ceea ce nedumerește cititorul român de azi este asaltul aparițiilor pe, să-i spunem așa, **linia de plutire**. Ambarcațiunea dramaturgică, încărcată cu personaje, este lansată în librării, ca „merge”, adică plutește, și ar părea că nimeni nu se întreabă cu ce viteză poate avansa noua Arcă, pînă unde și cît de importantă este ea în complexul de nave ale culturii române și mai ales: cît de nouă, de alt fel, este venirea ei? Într-o astfel de imagine a dramaturgiei de azi, vom constata că nu toate vasele plutitoare respiră aerul secolului douăzeci, în cea de-a doua parte a lui. Va uimi în primul rînd faptul că fiecare arcă are un timp stilistic al ei, de multe ori altul decît cel contemporan. Cîi asistăm practic la o lansare din valul unor mijloace și modalități ce aparțin secolului trecut sau primului sfert al veacului nostru. Este adevărat, și aceste retronave „merge”, dar foarte multe scot fum, poluează uncori, într-o vreme în care spiritul se alimentează deja cu energie atomică.

\* Victor Crăciun, *Bobilna, Procesul „Pasărea Măiastră”, Poveste de dragoste*, Editura Eminescu, 1988.

Linia de plutire are, asadar, neajunsurile ei. Este motivul pentru care, contrar obiceiului unor cronicari care, în cazul scrierilor mediocre, preferă de cele mai multe ori tăcerea, noi vom încerca să ne formulăm punctul de vedere.

Apărut în colecția *Rampa*, volumul lui Victor Crăciun cuprinde trei partituri: **Bobilna**, **Procesul „Pasărea Măiastră”** și **Poveste de dragoste**, fiecare dintre ele fiind postfațată (la rubrica *Piesa văzută de...*), nu cu citatele „reprezentative” din cronicile de spectacol — cum ne obișnuise o vreme editura —, ci cu articole scrise special (ele sînt proaspăt datate, fără nici o trimitere).

**Bobilna** și **Procesul „Pasărea Măiastră”** sînt din familia reconstituirilor istorice, travaliul pîrînd a fi săvîrșit cu acribie documentară de bună calitate în ceea ce privește timpul și locul evenimentelor. **Poveste de dragoste** se vrea o „piesă lirică în trei acte” inspirată din actualitatea imediată (socialistă), a cărei materie este infuzată de mitul celtic al iubirii magice. Nici unul dintre cele trei texte ale lui Victor Crăciun nu scoate în relief talentul de dramaturg: replicile sînt de obicei livrești, groase, lipsite de ingenua spontaneitate: interesul cititorului este menținut în primele două în special de amănuntul istoric. Conflictul este anemic în toate trei. Personajele au desen bidimensional, lipsindu-le cea de-a treia valoare, și anume profunzimea. Melodramatismul este speculat într-o cheie vetustă. Racordat, în piesa istorică, la Delavrancea, autorul prezintă un caz de retardare stilistică, fenomen care va trebui

discutat mai pe larg. Este vorba de dramaturgia cu cordon ombilical, legitimată de unele teatre și chiar de publicații și edituri.

Războaiele țărănești din evul mediu european sînt tragedii gata scrise de istorie. Victor Crăciun s-a oprit asupra unei asemenea teme, documentîndu-se despre răscoala din 1437 din Transilvania condusă de Nagy Antal din Buda, secolul al doilea, alți fruntași ai țărănimii ardelenesti, între care cronicile îl citează pe un Mihai Valahul din satul Vireag. Așa s-a născut „drama istorică în două părți” **Bobilna**. Zguduitoarele zile ale vieții lui Anton cel Mare și ale lui Mihai Românuț (cum sînt numiți în piesă cei doi eroi ai Bobilnei — cel dintîi, tăiat în bucăți de către nobili în lupta de la Turda, care ar fi consfințit înfrîngerea răscoalei țărănești) nu i-au putut inspira decît scriitorului acea specie rară a dramaturgiei care este tragedia; el a preferat drama, fără s-o realizeze nici pe aceasta ca atare, trecînd accentul în partea finală a acțiunii pe Mihai Românuț, însurat cu Ilonka, sora martirului Anton cel Mare, sugerînd plecarea acestei familii la curtea lui Vlad Dracul, în Țara Românească. După opinia noastră, Victor Crăciun nu dovedește în acest volum nici instrumentele și nici experiența dramaturgică necesare pentru o întreprindere pe măsura subiectului. După ce intrarea în scenă a lui Anton cel Mare este pregătită minuțios și solemn, așa cum o face Delavrancea în legătură cu Ștefan cel Mare, în **Apus de soare**, figura eroului principal devine, pe parcurs, tot mai episodică, pentru că în final să nu mai apară deloc. Mihai Românuț nu-l va mai aminti în „conduzile” sale exprimate în epilog: „Dar Bobilna nu trebuie să se uite. N-are cum să se uite, Bobilna este cu noi și va rămîne cu noi, în urmașii noștri și urmașii urmașilor noștri”. De altfel, ceea ce nedumereste cel mai mult între replicile deseori sfătoase ale acestei piese de inspirație istorică scrisă nu într-un registru actual, este „gîndirea politică” a unor personaje, în special a lui Mihai Românuț, „acordată” destul de forțat sau chiar devansînd dialectica marxistă. Ioan al lui Iacob din Cluj, de pildă, poate singurul personaj reușit al acestui demers dramaturgic, de unde la început făcea o poză aparte, interesantă, prin felul său direct de a acționa și a se exprima într-o ipostază de liber cugetător al aceluia secol, ajunge și el să conchidă, deși ne aflăm în 1438, în acești termeni: „Eram legat de voi, trup și suflet. De cauza noastră, țărănească. E o cauză dreaptă, merita ca și noi orașenii, ca și cei de la sat, să mergem cu voi”.

Nu sînt ușor admisibile replici ale lui Mihai Românuț, de acest gen: „Eu am văzut cum trag pe spuzele lor toți cei care conduc popoarele”. Să nu uităm că și în secolul XVIII, deci cu 300 de ani mai tîrziu, credința mistică a țăranului în bunătața împăratului încă era vie. Nu mai departe, tot în Transilvania, să ne amintim cu ce incredere și speranță îi așteptau răsculații lui Horea pe emisarii lui Iosif al II-lea, Bătrînul țăran Gheorghe, înainte de a pleca, în calitate de sol, la reprezentanții nobilimii, aștează un ton aproape lozincard: „Că nici o putere nu poate pe lumea asta frînge țărirea noastră, a țăranilor”. Dar pe cît este de neatent autorul la „spiritul epocii”, pe atît de atras este de latura romantică a intrigii. Ioan al lui Iacob din Cluj apare ca un fel de cavaler care trebuie să se răzbune pe episcopul Gheorghe Lepeș pentru că „i-a răpit” iubita și i-a și întemnițat; acesta este motivul pentru care el, cu știința pe care a acumulat-o pe cînd se afla la Universitatea din Praga, se alătură țăranilor răsculați invățîndu-i să poarte armele nobililor și să se apere în tabere așa-numite husite. Tot timpul războiului, Anton cel Mare va fi zbuciumat de grija copilului său, răpit de către nobili și ascuns într-o localitate necunoscută; el își va lua soția în tabăra de la Bobilna, unde i se va și naște cel de-al doilea fiu. Mihai Românuț contractează un nemilos amor fulgerător pentru sora lui Anton cel Mare, venită o dată cu femeia conducătorului răscoalei, tocmai pentru a o îngrijii; această iubire, care îi va crea și un repede trecător conflict cu Anton cel Mare, îl va pune în dificultate în legătură cu dragostea ce i-o poartă lui Marica de Chendru, femeie de viță nobilă, un fel de amazoană prin vitejia și voinicia ei sufletească. Ea și-a alcătuit o mică armată de mercenari, cu care participă la lupte în ajutorul răsculaților. Intrarea în tabăra țărănească a lui Gheorghe Lepeș, în calitate de sol al nobilimii mai întîi și apoi de „mijlocitor”, nu beneficiază de culoarea și tonurile pe care le-ar fi solicitat un asemenea tablou. Gheorghe Lepeș n-are nimic din strălucirea perfidă a unui reprezentant al clerului și cu atît mai puțin a unuia în mare parte vinovat de sărăcia ce-i împinsese pe țărani la răzvrătire. Mai atent lucrată în laboratorul de dramaturg se arată a fi scena din clădirea patriei din Cluj în care Anton cel Mare își potrivește coroana voievodală (sic!) găsită... într-o firidă. Cheia teatrală a scenei este în contradicție cu aerul de înfruntare pietrosă al momentului istoric, astfel de clemente de respiro greu pot avea loc la nivelul protagoniștilor. Dar iată-l pe Anton cel Mare histriion, închipuindu-se în dia-

log cu riga Sigismund, interpretându-l pe acesta „Ba eu sint Riga, nu tu, Anton cel Mare din Buda, Degeaba te dai tu căpitan al tuturor cetelor de țărani. Tot eu mi-s mai tare, că-i am alătura pe baroni și pe nobili și pe episcopi și pe slujbași”. „In temniță cu ei! Gardă! In temniță cu Sigismund ăsta și cu Csaky și cu Lopeșii! Eu mi-s Riga Anton cel Mare”.

Inabilitățile de construcție nu sint puține. Unele dintre ele ar fi putut fi eliminate printr-o lectură mai sigură înainte de tipar. Faptul că se repetă, în tabăra de la Bobilna, replicile solilor date fruntașilor nobilimii, deși cititorul le cunoștea, nu contribuie cu nimic la calitatea intrigii.

Aceeași turnură delavranciană manifestă și **Procesul „Pasărea Măiastră”**, „evocare dramatică în trei părți”, a cărei acțiune, așa cum precizează didascalii, se petrece în Franța, România și Statele Unite ale Americii, între anii 1920—1928. Lirismul apoteotic din final, dialogurile „de taină” cu Eileen Lane, inițierile strămoșești de la Virful Omul (acestea amintesc, desigur, mai mult de prozele lui Grigorie Granda) sint elemente de retardare stilistică în direcția indicată. Personajul central — sculptorul **Brâncuși** — este numit, ca și Mihai Românul din **Vireag**, „ursul din Carpați”. Nu este clară accepția pe care o dă autorul acestui termen faunistic. Un „joc cu coroana” vom întîlni și aici, prilej de a-i spune lui **Brâncuși** „regele valah”. Perpetuînd „sintaxa” lui Mihai Românul din **Vireag**, **Brâncuși** este îndrăgostit de irlandeza Eileen Lane, dar este pus în dificultate de iubirea, cu speciale excentricități, a bogate americane Peggy. Procesul de la Tribunalul vamal al Statelor Unite, dirijat din umbră de Peggy, încercînd să facă din această acțiune juridică o campanie de „pedepsire” și deci de umilire a iubitului care refuză „să se întorcă”, va dura pe tot parcursul actelor II și III, intitulate **Sinea lui Brâncuși** și, respectiv, **Lumina zborului**. Destul de lung în economia piesei, mai ales că viața lui **Brâncuși** nu mai este azi o ecuație cu foarte multe necunoscute, procesul este relatat prea didactic, avînd o funcție catihetică incompatibilă cu arta situațiilor dramatice. Autorul pariază pe numărul de personalități care îl vor fi cunoscut pe **Brâncuși** și le citează în contexte „intime”. Apare astfel o galerie de monștri sacri, unul mai celebru decît altul, Marinetti, Joyce, Ezra Pound și alții, la care se adaugă desigur Enescu. Față de acesta din urmă, olteanul **Brâncuși** este pus să vorbească moldovenește, să-i spună adică **hădiță**, deși era cu cîțiva ani mai mare, iar Enescu, însușindu-și o neoașă oltenească, îl va numi pe **Brâncuși**, corect de data aceasta, **neică**. Apar curiozități la

nivelul replicii. Cînd Marinetti scoate pistolul și trage în exponatul lui **Brâncuși**, la Salonul independenților (Paris, 23 ianuarie 1920), șeful poliției reacționează în acest galant mod : „Domnule, ce faci ? Te rog (sic !) să depui pistolul. Sint șeful poliției Capitalei Franței... Se poate să umblați aici cu arme ? Vine doar însuși Președintele Franței !” Sigur că este interesant pentru cititor să aplece că în 1920 poliția franceză era prezentă la manifestările culturale, dar „personalitatea” cu care-l investeste dramaturgul pe reprezentantul ordinii publice pare excentrică, mai ales cînd acesta participă afectiv la înfruntarea din expoziție, luîndu-i brusc apăcarea lui Marinetti și spunîndu-și hotărît cuvîntul (un cuvînt greu, desigur !) în teritoriul esteticii „Nebun, nebunul ăsta, dar dacă are dreptate ? Domnule Signac, dați dispoziție să fie scoasă lucrarea din expoziție !” Deși declară puțin impropriu, sugerînd turnul de fildes, că a „ajuns la înalta tehnică de a mă concentra numai în esența artei mele”, **Brâncuși** face și altfel de dovezi, de înalt patos cetățenesc, declarîndu-i iubitei sale Eileen, pe care a dus-o pe culmile munților Carpați : „Și-acum să-ți arăt Sfinxul din Carpați și Babele... Are o liniște care te pătrunde. De dincolo de spațiu și timp. E cutezanța de a sta dirz și semeț în bătaia vînturilor și ploilor. Ca poporul meu...” În partea a treia, dramaturgul își reia „obiceiurile” din piesa **Bobilna**, repetînd — fără o anume valoare estetică — informații pe care cititorul le deține din primele părți. Partitura devine în felul acesta plictisitoare. Deși la procesul din sala Tribunalului vamal personajul Edward Steichen face „istoricul” lucrării achiziționate de el, respectiv **Pasărea în văzduh**, acest „curriculum vitae” al celebrei sculpturi este din nou desfășurat, de data aceasta ca un citat din declarația (interogatoriu) dată de **Brâncuși** la Ambasada Statelor Unite ale Americii la Paris. Personajul Robert Ingersoll Aitken, depozant la procesul în discuție, în calitatea sa de sculptor profesionist cu lucrări în muzele americane, este pus de scriitor în situația de a răspunde, întrebare ce este o sculptură, cu aceste cuvinte : „Un lucru care a fost sculptat”. Se încalcă și aici regula calității adversarului, procedează la care Victor Crăciun a apeiat și în piesa **Bobilna**, în legătură cu personajul Gheorghe Lopeș. Intreaga construcție a acestei evocări parțiale a lui **Brâncuși** este concepută ca o pledoarie pentru valoarea mondială a artistului de la Ilobița ; preocupat de punerea în ecuație a aceste axiome, Victor Crăciun nu este atent la unele „anănunțe”. Amedeo Modigliani vine noaptea în atelierul lui **Brâncuși** (este vorba de seara cînd avea loc inaugurarea Salonului

independenților, în 1920), în lipsa acestuia, cu două fete oarecare, Marietta și Jacqueline, cu absint și mortadela și „buline dătătoare de vis”, aprinzând luminări pentru a obține „un peisaj halucinant”. Or, pentru acest Modi, anul 1920 este chiar anul morții. Așa că cititorul va trebui să imagineze o anumită deparțare în luni și zile între data inaugurării Salonului independenților și data petrecerii dintre noi a marelui artist italian. Cert este că în seara vernisajului Salonului independenților, Modigliani plecase dintre cei vii de câteva zile (24—25 ianuarie 1920) și — fapt binecunoscut — ultimele săptămâni din viață, pînă la agonia din spital, și le-a petrecut împreună cu iubitoare sa soție. Ignorînd faptul că marii artiști sînt personalități istorice, Victor Crăciun își permite o astfel de jenanță „licențiată poetică”, de care abuzează de altfel în continuare, cînd Modigliani revine, într-o melodramatică scenă „petrecută” mult timp după expoziția din 28 ianuarie, pentru a-i cere lui Brăncuși să-i facă și lui un monument funerar ca al lui Rousseau Vameșul, spunînd: „Ți-aș face portretul drept recompensă, dar nu mai pot”.

În **Poveste de dragoste**, se încearcă o subtilă coabitare între un plan mitic fecund în cultura universală și realitatea românească imediată. Tristan este un bun specialist, trimis în Libia pentru lucrările contractate de România acolo, împreună cu prietenul său Benedict. Se întoarce în patrie, unde cei doi copii ai săi, rămași fără mamă în urma cutremurului din 1977, sînt îngrijiți de soția lui Benedict. Printr-un concurs de împrejurări, acești copii sînt pentru câteva zile trimiși în provincie, unde ajung în relație

cu o Isoldă foarte frumoasă, divorțată și bună ingineră la Întreprinderea de Autoturisme din Pitești, hotărîtă să devină mama celor doi copii și, bineînțeles, soția lui Tristan. Schema dramatică se transmite fidel în personaje, care sînt neconvingătoare. Relația cu fondul mitic, vizînd un transfer dozat, este osificată. Planul „contemporan” prezintă soluții și o problematică neinteresant puse în pagină. Singurul element care ține de dramaturgie, de talentul acestei arte, este scena în care bunul prieten Benedict, gospodar și om de casă capabil să-și aducă prietenul în propriul apartament, pentru a locui perpetuu, se prezintă la Pitești, acasă la Isolda, și îi declară, tocmai cînd cititorul se așteaptă ca el să ducă tratative în numele lui Tristan, o mistuitoare iubire gen „la prima vedere”. Mijloacele de prezentare a universului infantil sînt reportericești sau dintr-un arsenal „teatral” care ține — dacă vrei — de estetica medievală. Isolda înregistrează pe furie, pe o bandă de magnetofon, dialogul dintre băiețel și fetiță, descoperind astfel celor doi soți din apartament obsesiile copiilor privind — între altele — mormîntul Alexandrei. Tehnici ale teatrului radiofonic sînt exploatate impropriu în vederea unui teatru de scîndură. Megafoanele care vor „dezvălui” spectatorilor din sală conținutul benzii operate de Isolda vor funcționa prea mult, Victor Crăciun mizînd excesiv pe auditiv și prea puțin pe vizual. Este o perspectivă care ține în corzile pînzei sale, ca un pîianjen, întreaga sa producție din anul pe care îl comentăm.

**Paul TUTUNGIU**