

# CRONICA TEXTULUI DRAMATIC

## I

Dintre fenomenele ce caracterizează momentul actual în dramaturgie, cronicarul trebuie să rețină, poate în primul rând, prezența citorva prozatori, unii absolut remarcabili, între autorii de piese de teatru. Faptul în sine e salutar, dincolo de valoarea lucrărilor respective, fiind de natură să contribuie, împreună cu scriitorii de teatru de autentică valoare, la efortul general de asigurare a demnității dramei ca gen literar și să împiedice apariția uzurpatorilor, a unor autori care, paradoxal, nu sînt scriitori, ci alcătuitori mai mult sau mai puțin pricepuți de pretexte de spectacol. Nu e deloc sigur, evident, că un mare romancier va scrie și piese memorabile, dar e indiscutabil că acestea vor fi opere literare, expresii, oricît de imperfecte, ale unei personalități scriitoricești și ca atare, importante în efortul dramaturgiei noastre actuale de a-și redobîndi locul ce i se cuvine de drept în literatură, adică unul pe același plan cu proza și cu poezia. Satisfacția de a-i vedea scriind drame pe Marin Preda sau D. R. Popescu e umbrită numai de teama că nu vor continua, că vor face dintr-un debut binevenit un simplu divertisment între două romane sau două nuvele. Continuăm totuși să sperăm că prozatorii și poeții vor admite că drama e un mijloc de comunicare estetică deloc inferior, ca posibilități, altora. Dar rostul articolului de față nu este de a exprima deziderate, ci de a începe consemnarea critică a unor piese de teatru apărute în reviste.

Drama în trei acte, *Martin Bormann*, a lui Marin Preda („Gazeta literară” — 11 august 1966) se situează problematic pe linia scrierilor rezultate dintr-o preocupare politică devenită, firesc, temă literară de largă circulație: implicațiile, pe planul uman, ale fascismului și supraviețuirea lui. Cultivată în ultimii ani mai ales de scriitori germani, dar prezentă în toate literaturile europene (abordată insistent și de scriitori români, căci trei din cele cîteva piese de care articolul de față se va ocupa se referă, din perspective diferite, la aceeași experiență îngrozitoare trăită de omenire), tema aceasta s-a cristalizat în cîteva expresii dramatice memorabile, între care se cuvine amintit în primul rînd *Uicarul* lui Hochhuth. Marin Preda nu procedează însă la reconstituiri istorice, scrierea lui rămîne o fantezie, oricîte referiri la personaje și realități istorice se fac. Autorul imaginează o colonie de muncă undeva în America de Sud, organizată de foști naziști refugiați aoi și conduși de Schaeffer, ins dubios care ar putea fi Martin Bormann, șeful cancelariei Reich-ului hitlerist, dispărut în împrejurările înfrîngerii și despre care se crede că ar trăi încă, cine știe unde. În presa din anii trecuți se puteau citi felurite ipoteze asupra ascunzătorii lui. Piesa lui Marin Preda oferă și ea o astfel de „ipoteză” (propusă tot de un ziarist, personajul principal Jean Paulescu), dar, evident, una absolut fictivă, întemeiată doar pe faptul că în America de Sud și-au găsit refugiul mulți naziști

notorii, și, în ce privește substanța piesei, un simplu pretext. Pe baza lui e imaginată colonia Pabaco. Sub aparențele unei colectivități autonome, constituite din aderarea liberă a membrilor ei, colonia este de fapt expresia miniaturală a organizării sociale fasciste, cu tot arbitrarul, cu toate constrangerile indirecte proprii acesteia și cu inevitabila degradare a omului drept consecință. Unei femei i se amină cinci ani de zile plecarea într-un oraș în care se află omul cu care vrea să se căsătorească. Copiii ei, crescuți în colonie, sînt, dacă nu înapoiați mintal (coloniștilor li se fac niște injecții suspecte, personajele suferă de oarecare amnezie), cel puțin stăpîniți de spaimă; o idilă este curmată brusc prin renunțarea tînărului, devenit, la un moment dat, prin tratamentul aplicat de unul din șefi, o ființă docilă, incapabilă de orice inițiativă. (Tratamentul consta din molestarea în fața grupului de coloniști, abrutizați și ei, rezultatul cel mai grav fiind anularea sentimentului demnității.) Pe lîngă conducerea cunoscută de toți, mai există una ocultă, atmosfera e una de suspiciune reciprocă, de totală lipsă de solidaritate, singurul protest posibil este fuga sau sinuciderea.

Scriitorul nu reconstituie deci vreun moment al istoriei ordinii fasciste, ci creează o metaforă — izbutită — a umanității în condițiile acestei ordini. Dacă Schaeffer e sau nu Martin Bormann nu interesează. Important e că spiritul pe care el — și alte personaje ale piesei: Schulze, Katrin, Kranz etc. — îl reprezintă poate fi reinviat, indiferent unde.

Piesa comunică, așadar, un sentiment de neliniște, amplificat de reacția cititorului, foarte sensibil la imagini ale infernului pe care l-a străbătut el însuși. Metafora dramatică a lui Marin Preda e „introdusă” într-un cadru prea larg, „tabloul” are o ramă care, ca orice ramă, îi e străină ca substanță. Drama propriu-zisă se desfășoară în actul II și în primele patru scene din actul III. Aderente problematic la ea sînt și scena 2 din actul I și ultima scenă din actul III, dar amîndouă sînt numai informative și apar ca prolog și, respectiv, epilog al dramei. Mai există însă o lungă scenă de început, al cărei rost ar fi să ni-l prezinte pe eroul principal. Se schițează din cîteva replici prea lungi portretul unui aventurier. Descoperirea coloniei Pabaco și revelarea adevărului îi sînt încredințate astfel unui personaj suspect, și gravitatea semnificației va fi inevitabil diminuată. Chiar alcătuită din alte date, biografia socială prea amănunțită este improprie unui erou cu funcția dramatică atribuită lui Paulescu. Căci, spuneam, drama lui Marin Preda e o operă de ficțiune, o metaforă, care nu se justifică deci prin argumente jurnalistice, prin „fapte” verificabile, ci prin verosimilitatea semnificațiilor. Prin substanța ei, piesa cerea o altă formulă decît cea a dramei realiste, mai pregnant simbolică, mai aproape, în planul creației lui Marin Preda, de nuvelele „fantastice” din *Întîlnirea din pămînturi* decît de *Desfășurarea*. Ceea ce se realizează într-adevăr în actele II și (parțial) III, față de care introducerea și finalul apar, încă o dată, nepotrivite sau de-a dreptul inutile. Romancier și nuvelist cu experiență, scriitorul se simte parcă obligat să motiveze totul, și o face excesiv.

O lucrare demnă de tot interesul e și *Vara imposibilei iubiri?* a lui D. R. Popescu. Vara e cea a anului 1944. Timp al urii și al iubirii, mai ales cînd protagoniștii sînt un ofițer german în retragere, escortînd un tren de prizonieri români, și o româncă participantă la sabotarea acestei retrageri. Titlul e însă interrogativ, deci polemic. Chiar în împrejurările cele mai nefavorabile manifestării umanului, afirmă piesa, iubirea își face drum, ca o floare gingașă, peste obstacole artificiale, cu condiția ca omul să nu fi fost alterat în esența lui. Demonstrația artistică devine posibilă prin deplasarea atenției de la datele exterioare ale conflictului spre dezvăluirea raporturilor în care se află personajele dramei ca *oameni* și nu ca reprezentanți ai părților beligerante. Doi ofițeri germani, Kurt și Bruno, sînt nevoiți să facă un popas la un canton de cale ferată. Trenul cu care au venit trebuia să deraieze după depășirea cantonului. (Un grup de oameni, condus de cantonier, fost mecanic de locomotivă, comunist ilegalist, retrogradat și trimis aci, demontase șinele. În ultimul moment însă află că trenul e încărcat cu prizonieri români. Așadar, e oprit, și grupul de acțiune va încerca să elibereze prizonierii.) La canton au rămas numai fiica ciferistului, Adina, și fratele ei, Viorel, care se ascunde însă. Nemții vor rămîne cîteva ceasuri aci, încercînd să repare linia. În criză de timp, vor să se întoarcă, să apuce pe alt drum, dar revin, căci și în urmă șinele sînt scoase. Pun în funcțiune camioanele din tren spre a se putea salva, aban-

donind prizonierii, împuşcaţi. Redusă la atât, acţiunea nu oferă nimic deosebit, dar indică priceperea autorului de a imagina o situaţie dramatică în ea însăşi. Personajele sînt puse astfel alături într-o împrejurare plină de tensiune şi atmosfera plină de ostilitate ireductibilă trebuie să explodeze. Izolaţi parcă de restul lumii, oamenii aceştia vor fi constrînşi la o confruntare cu ei înşişi şi cu ceilalţi. Accentul va cădea pe conturarea caracterelor sau, poate mai exact, pe portret, cu sacrificarea efectelor dramatice care s-ar fi putut scoate din sporirea treptată a atmosferei de tensiune. Ceea ce se reţine din piesa lui D. R. Popescu sînt cele 3—4 siluete umane efectiv realizate: Bruno (tip de cinic nietzscheian, excelent construit), Kurt, Adina şi, mai puţin, Viorel. (Alte două personaje care mai apar, cantonierul şi un tînăr din grupul de sabotaj, sînt schematice, şterse.) O dispunere simetrică a lor, două cite două, denotă o intenţie de construcţie ce se justifică prin datele conflictului. Viorel şi Bruno, ofiţeri amîndoi, unul dezertor din silă faţă de război şi celălalt militar „perfect”, pentru care războiul e singurul mod acceptabil de a exista, figurează două atitudini umane ireconciliabile. Ei sînt „secondaţi” de Kurt şi, respectiv, Adina. Studenta care şi-a întrerupt studiile din pricina războiului n-are totuşi experienţa dură a fratelui pentru a vedea în orice neamţ un duşman, iar tînărul ofiţer nu seamănă cu camaradul său decît după uniformă. Altfel, e un om cu nostalgia unei vieţi normale, întreruptă de „forţa externă” a războiului. E în aceşti doi eroi o candoare şi o sete de puritate pe care le cunoaştem din prozele autorului. Şi tot ca în nuvele, o degajare tandru ironică a scriitorului faţă de ei, care face imposibilă degradarea lirismului în sentimentalism. Întîi i viri a iubirii în sufletele celor doi i se opun atît cinismul lui Bruno cît şi absolutul convingerilor lui Viorel. Situaţia putea conduce fie la o încheiere poematică, prin triumful, nu neapărat roz, al iubirii, fie la o apăsare pe conflictul clasic datorie-pasiune, cu victoria, evident, a datoriei. Scriitorul are însă tact şi finalul e mai potrivit cu împrejurările: Adina e ucisă de Bruno, faţă de care Kurt e prea slab. Cinicul şi decisul Bruno trebuia să învingă. Interogaţia din titlu e mai degrabă dubitativă.

Vocaţia de dramaturg a prozatorului clujean, indiscutabilă, e indicată poate nu atît de rigoarea construcţiei (clasică, cu respectarea celor trei unităţi), cît de capacitatea de a caracteriza prin dialog. Parantezele, deseori folosite pentru a suplini carenţa definirii dramatice, sînt reduse aci la minimum şi cuprind numai indicaţii tehnice. D. R. Popescu are siguranţă în transcrierea şi conducerea dialogului, pe care-l supraveghează cu stricteţe (afară de rare cazuri, în care replica e improprie, făcută), dar şi cu o dezinvoltură care-i dă nota inimitabilă. Căci, deşi replicile (scurte, nu tirade) sînt adecvate personajului respectiv, limbajul este, în părţile cele mai bune ale piesei, al autorului, poartă adică marca sa stilistică, aşa cum o cunoaştem din prozele sale, cu care drama aceasta e multiplu înrudită.

Adecvarea replicii la personaj, realizarea dialogului revelator (ceea ce e totuna, pînă la un punct, cu talentul dramatic) nu ne întîmpină însă foarte des în piesele publicate în ultimul timp. În aceeaşi revistă („Steaua”) citim o dramă a lui Virgil Nistor, *Omul de la miezul nopţii*, ratată, s-o spunem de la început, în primul rînd din cauza artificialităţii replicii. Un tînăr chirurg, Andrei Minea, mare capacitate profesională, abandonează de la o vreme viaţa de muncă intensă şi pasionată pentru un trai îndestulat, cu chefuri şi escapade făcute cu un coleg şi o „prietenă”, inginer chimist. Toţi vor să evadeze astfel din „mediocritatea” existenţei obişnuite, vor să „trăiască”. Conflictul se declanşează curînd între Andrei şi soţia sa, Cora, rămasă fidelă tineretului ei de visuri. O situaţie-limită (un rival la mîna Corei, refuzat de ea pentru că era... inginer, adică un om prea pozitiv, are un accident de maşină, dar chirurgul, convins că fostul rival e acum amantul Corei, refuză să-l opereze) aduce despărţirea. Încep procesele de conştiinţă ale medicului, întreţinute de „omul de la miezul nopţii”, obiectivare a ceea ce este pozitiv în această conştiinţă. În cele din urmă, bineînţeles, medicul îşi va face datoria pentru că omul din el s-a trezit, se va despărţi de „prietenă” etc. Schematismul construcţiei n-ar avea la urma urmei nici o importanţă dacă substanţa dramatică, adică umană, ar fi suficient de bogată pentru a depăşi tiparele. Personajele sînt însă şi ele nişte scheme, ilustraţii ale unor termeni conflictuali postulaţi dintr-o intenţie moralizatoare şi cu care ele nu se confundă. Eroii îşi „spun” replicile, confecţionate de autor în acord cu nevoile demonstraţiei şi nu cu caracterele respective. Fie că sînt banale (în

sensul bun), firești în ele însele, fie că sînt sentențioase, „principiale“ (și așa sînt cele mai multe), replicile rămîn nerevelatorii, didactice și drama nu se constituie.

La Alexandru Sever, într-o piesă care reține atenția prin substanța densă și printr-o construcție supravegheată, riguroasă (*Divorțul*), improprietatea replicii provine nu atât din didacticism, cît din generalitate. Limbajul e prea elaborat (vreau să spun, se vede că e), adeseori retoric, dialogul devenind suită de mici discursuri, corecte și chiar substanțiale, dar neutre în raport cu cei angajați în confruntare. Dacă propria lor vorbire creează în teatru personajele, avem aici cazul paradoxal al unor eroi ce iau cu greu ființă din pricină că spun prea mult. Scriitorul, autor de romane voluminoase, nu știe sau n-are „cruzimea“ să renunțe la idei sau cuvinte care i se par (sau sînt) frumoase, dense și încarcă textul în mod periculos pentru existența artistică a eroilor și a dramei. Balastul acesta apasă asupra unei piese ale cărei premise ofereau realmente posibilitatea unei desfășurări de intens dramatism. O femeie (Geta), căsătorită cu un vlăstar aristocratic (Tony Leordeanu), după ce află că iubitul ei (Vintilă Șova) e un asasin fascist, descoperă că și soțul ei e un individ de aceeași categorie, complice al lui Șova și ucigaș el însuși. Revelația i-o provoacă declarațiile fostului iubit, întors în țară în împrejurările retragerii din rășărit de la sfîrșitul războiului, după o carieră de spion european. Tot interesul dramei ar sta deci în mutațiile pe care le produce dezvăluirea adevărului în conștiința personajelor și în tensiunea ce se creează între ele. Un motto al piesei: „Sînt rupturi în conștiință tot atât de definitive ca moartea“ indică o asemenea orientare, în intenția autorului. Intervin însă elemente care deplasează accentele. Criminalul revenit la iubita de altădată se sinucide, cam melodramatic și nejustificat decît prin dorința justițiară a autorului, pentru a o convinge că destăinuirile lui sînt adevărate (!), acțiunea e ocupată prea mult de prezența unui prieten al familiei, adorator tăcut și încăpăținat al femeii disputate de cei doi, rezonur și confident de care piesa se putea lipsi cu folos, și de bătrîna Leordeanu. După ce află, la sfîrșitul primului act, că soțul ei e un criminal, Geta se va strădui în următoarele două să-l determine la înțelegerea culpei și la ispășire prin sinucidere (pocnetul pistolului va acompănia ultima replică!), nefiind atît un om care suferă „rupturi în conștiință“, cît un judecător neînduplecat. Drama alunecă din planul mai „intim“, mai omenesc, care-i e propriu, într-unul cam prea general, căpătînd caracterul unui document pentru epocă, în sensul de material — substanțial — pe care scriitorul îl convertește în imagine artistică numai din cînd în cînd. Căci momente de dramatism autentic există și observațiile critice de mai sus sînt prilejuite de o lucrare din care am reținut ca promițătoare cîteva lucruri: bogăția materialului, încheierea judicioasă a actelor, un personaj memorabil (bătrîna Leordeanu), plimbarea prin scenă la intervale oportune a unui personaj mut (un ofițer german), în stare să sugereze momentul de răscruce în care se desfășoară drama.

Cazul lui Alexandru Sever e, ca și altele, ilustrativ pentru dificultățile pe care le implică abordarea dramei de către prozatori și care țin de estetica particulară a genului, foarte riguroasă în unele privințe. Obiectivarea deplină, comunicarea substanței artistice exclusiv indirect, prin personaje (decorului și indicațiilor de mișcare revenindu-le infinit mai puțin), presupun obligația unei imagineri precise și coerente a eroului și a unei transpuneri adecvate a ei în scris, orice derogare de la linia proprie personajului, de la acordul ce trebuie să existe între caracter și manifestările lui fiind simțită ca o fisură și putînd conduce, prin aglomerare, la anularea artistică a lucrării. Cel mai frecvent, inconsecvența nu constă în atribuirea de replici contradictorii personajelor, ci în constrîngerea lor de a spune replici care nu le aparțin, sînt ale autorului, care-i împinge fără voia lor spre rezolvări prestabilite ale conflictelor, exterioare eroilor. Păcatul acesta apasă și asupra piesei lui Corneliu Leu, *A doua dragoste*, și el e plătit scump, ca întotdeauna. Lucrarea, în legătură cu care critica de specialitate s-a pronunțat și care nu oferă pentru articolul de față prilejul unor constatări substanțiale deosebite de cele făcute pe marginea piesei lui Alexandru Sever, ne face să ne gîndim însă la o anume situație existentă în „difuzarea“ literaturii dramatice. O notiță a autorului ne previne că „în textul de față apar o serie de modificări față de cel jucat de Teatrul din Constanța. Este vorba de latura constructivă a criticii dramatice, de care autorul a ținut cont“.



Sensibilitatea autorului la critică este salutară, numai că intervenția criticii nu mi se pare a se fi petrecut în condițiile cele mai potrivite. Într-adevăr, drama se scrie pentru scenă, dar ea este o lucrare literară și ca atare nu are de ce să nu se folosească de la început de celălalt mod obișnuit de a deveni publică, tiparul. Dacă piesele de teatru se vor publica numai după „examenul” scenic și în funcție de reușita lor ca spectacol, nu se naște primejdia de a abandona criteriile esteticii literare în judecarea lor, criterii a căror intervenție presupune obligatoriu și lectură?

E drept că în fiecare caz e nevoie de un spațiu tipografic relativ întins, dar chestiunea se poate rezolva. Revistele literare — și sînt atîtea! — nu au de ce să refuze includerea în sumar a unor piese sau cel puțin a unor fragmente. Editura pentru literatură, prin colecția „Luceafărul”, rezervată debutanților, nu cred că exclude, în principiu, acceptarea și a dramaturgilor. Și în general, editurile ar putea să găsească posibilități de a tipări, înainte de consacrare, așa cum fac cu poezia și proza, și lucrări de teatru. Pentru că, încă o dată, dacă drama e legată de teatru, ea se justifică în aceeași măsură prin ea însăși, ca operă literară, receptarea prin lectură fiind la fel de normală ca în cazul poeziei, să zicem, care și ea poate fi difuzată și prin spectacol.

De altfel, publicațiile literare au și început parcă să acorde mai mult loc dramei. Am văzut cazul revistei „Steaua”. „Gazeta literară” publică piesa lui Marin Preda, dar și pe a unui debutant, Radu Dumitru (*Portocala verde*). În „Amfiteatru” citim un act (*Să te știe toată lumea*) semnat de Paul-Cornel Chitic, tot începător. Amîndouă sînt compuneri modeste, dar cite schițe sau nuvele de debut nu sînt astfel? Fără să constituie revelații deosebite, ele poartă totuși semne ale prezenței talentului și ne îndeamnă să așteptăm cu încredere apariția posibilă a doi dramaturgi. Căci dacă *Portocala verde*, de pildă, nu e decît un exercițiu pe teme și cu elemente date, e al unui condei ce posedă simțul compoziției dramatice și al proprietății replicii. Nou nu e deocamdată mai nimic, autorul mizează pe aglomerarea de fraze stereotipe și pe comicul absurd rezultat de aci, sau pe limbajul pretențios relevînd incultură, gol suflesc sau prostie crasă. Se simt lecturile din Caragiale, Urmuz și mai ales Ionescu, maniera fiind însă mai degrabă a lui T. Mazilu. Dar textul are un firec, o degajare care pot fi semnul unei vocații dramatice. Lipsește însă — încă, sperăm — substanța provenită din observația proprie, convertită într-o viziune nu numai bine articulată, dar și cu o pecete de originalitate care să indice apariția unui scriitor. Altfel, pricepera — certă — semnalată poate deveni virtuozitate tehnică, iar autorul, un alcătuitor abil de scenarii de spectacol.

Pe idei primite e construită și cealaltă piesă. *Să te știe toată lumea* schițează două atitudini tinerești posibile, să le zicem sentimentală și lucidă, sau, mai aproape de datele textului, una a disponibilității insului de a iubi totul și de a se dăruir, alta a dominării ei prin voință neînduplecată, în vederea afirmării individualității, impunerii printr-un act extraordinar, în așa fel încît „să te știe toată lumea”. Eroii se numesc Sepse, Irma, Uli, Copilaș, totul seamănă a mimare adolescentină, a joc, situat într-un fel de generalitate simbolică, fără determinări de spațiu și timp. Interesează deci nu verosimilitatea în sens obișnuit, realist, ci semnificația. O formulă dramatică cu virtuți de mult verificate, părăsită însă la noi de la o vreme. Paul-Cornel Chitic are, cred, aplicație pentru ea, textului îi lipsesc în general stridentele, devierile în planul dramei realiste. Condușă corect, evoluția e totuși prea liniară, dramatismul e scăzut și, iarăși, substanța e săracă. Piesa într-un act e pretențioasă ca o schiță, densitatea și acuitatea conflictului țin de condiția ei. Lungirile, diluările se iartă mai puțin ca oriunde.

Cu toate insuficiențele, amîndouă aceste debuturi se cuvin reținute. Vrem să interpretăm alegerea unor moduri de exprimare dramatică mai puțin cultivate ca justificată de personalitatea tinerilor autori, sau cel puțin de căutarea sinceră a unei formule proprii, și nu de dorința de a frapa prin modernitate.

George Gană