



# LONDRA

## DRAMATURGIA LUI ARNOLD WESKER

De curînd, cultura Angliei a fost puternic violentată de tînăra generație. În istoria teatrului, faptul își are o dată precisă de apariție — mai 1956 —, seara în care, pe scena teatrului „Royal Court“, s-a jucat pentru prima oară piesa lui John Osborne, *Privește înapoi cu minie*. De la această dată a început să se vorbească despre tinerii furioși. Printre ei se numără și Arnold Wesker.

Tinerii furioși nu constituie o școală sau un curent, ei sînt cu toții tribunii generației lor, ai celor care acum un deceniu aveau sub 30 de ani. În numele libertății individuale însă, fiecare din acești scriitori s-a străduit să-și păstreze intactă personalitatea lui ca artist, nemulțumirea lui ca om, ignorînd că aceeași nemulțumire îi înfrătea. Fiecare s-a vrut independent, deși era organic legat de ceilalți. Chiar biografiile lor se aseamănă: și-au petrecut copilăria și adolescența sub semnul războiului; s-au ridicat aproape cu toții din rîndurile micii burghezii sărace sau ale proletariatului; au frecventat aceleași școli medii de stat pe care o reformă a învățămîntului le făcuse de curînd accesibile, scutind elevii de taxe; au pășit în rîndul intelectualității, tocmai în vremea cînd intelectualii își găseau cu greu locul într-o lume absorbită de preocupări tehnice. Cînd au atins vîrsta înțelegerii, au descoperit că în ciuda războiului, a ecorurilor revoluționare, a ponderii căpătate de partidul laburist, sistemul bazat pe clase antagonice era intact; nimic nu se modificase în Anglia conservatoare. Gărzile la palatul Buckingham se schimbau potrivit aceluiași ceremonial și la aceleași ore, viața în familie și în societate continua după același tipic, iar în viața publică, aceleași cercuri (monarhiștii, episcopii, conservatorii, gazetarii cunoscuți ai ziarului „Times“) aveau influență preponderantă, în timp ce la orizont se profila amenințarea unui nou război mondial și uriașa ciupercă atomică. O revoltă abia stăpînită, provocată de in Justiția socială, o exasperare extremă, izvorită din închiștarea istorică în care se menținea Anglia, și spaima unei catastrofe finale și universale ce avea șanse să devină iminentă — iată sentimentele sub imperiul cărora au pornit să scrie tinerii furioși.

### BYRON ȘI SHELLEY N-AU FOST ȘI EI TINERI FURIOȘI ?

Nu este pentru prima oară cînd niște tineri devin furioși. Byron și Shelley n-au fost și ei la rîndul lor tineri și furioși? Sau, în America anilor 1930, Steinbeck, Odets și Dos Passos? Ori Lermontov și Pușkin? Diferența constă doar în faptul că furia tineretului englez contemporan e mai complexă și mai difuză decît a înaintașilor, pentru că circumstanțele sînt mai complexe și mai tulburi. Cei de azi — întocmai ca Hamlet în trecut — își dau seama că ceva e putred în lume. Dar cunoașterea lor nu cuprinde lumea

în întregime. Sînt frămîntați de întrebări și revoltați împotriva ei, în general, fără a desluși însă țelul precis al revoltei.

Ce pot face? Shakespeare indică trei alternative posibile (în Monologul lui Hamlet: „A fi, sau a nu fi!”): lupta, acceptarea sau evadarea. Iar ei pornesc pe aceste trei căi: unii se resemnează și se împacă cu lumea, așa cum e ea, păstrîndu-și doar scepticismul (John Osborne, de pildă); alții se depărtează de ea, intrînd în domeniile absurdului sau explorîndu-și străfundurile propriilor lor suflete (N. F. Simpson, Ann Jellicoe, Harold Pinter); în sfîrșit, cei mai curajoși, aleg lupta. Exponent perseverent al acestei din urmă categorii este Arnold Wesker.

Atitudinea lui este perfect explicabilă. Născut într-unul din cartierele mărginașe din estul Londrei, fiul unor emigranți nevoiași (tatăl, croitor venit din Rusia, iar mama din Transilvania), salahorînd de mic — după numai cîțiva ani de școală — prin dughelele unor meseriași, apoi prin bucătăriile restaurantelor, Wesker a învățat de timpuriu ce înseamnă exploatarea capitalistă. Experiența mișcării muncitorești în Anglia, la care împreună cu familia sa a participat, cît și teoriile marxiste pe care le-a aflat din cărți, au avut o puternică influență asupra lui. Activ militant progresist, Wesker a devenit mai apoi organizatorul Centrului 42 — un soi de pepinieră de artiști (scriitori, pictori, actori etc.), hotărîți să-și pună arta la îndemîna poporului. Iar în prezent, cînd Centrul 42 a început să se transforme dintr-un deziderat într-o instituție, în calitatea sa de organizator, el s-a lovit de o seamă de greutăți inerente într-o țară capitalistă, ceea ce i-a dat posibilitatea să descopere încă o dată, „pe viu”, și să aprofundeze tarele acestei orînduirii sociale. Piesele sale sînt scrise de pe pozițiile unui militant progresist. „Aș vrea” — ne-a mărturisit el — „ca după fiecare piesă a mea, spectatorii să iasă să manifesteze pe străzi!”. Revolta sa nu mai este întrutotul aceeași cu a generației sale și cu a celorlalți scriitori furioși. Are un contur mult mai precis, s-a epurat, devenind elan revoluționar, pentru că și obiectivul ei este precis: Anglia burgheză. Pentru a lupta împotriva ei, masele de luptători — muncitorii, țărani, micii burghezi sărăciți — trebuie în primul rînd să-și lumineze mințile și să capete conștiința de clasă; apoi trebuie să învețe să-și cunoască bine dușmanul. Iată deci ce urmărește Wesker în opera și activitatea sa: răspîndirea culturii în mase și expunerea severă a sistemului capitalist.

## LUMEA E O BUCĂTĂRIE...

Piesele lui Arnold Wesker sînt îndeobște autobiografice; nu totdeauna însă în sensul însă arată ca o bucătărie — în care oamenii vin și pleacă, dar nu întîrzie niciodată destul ca să se cunoască cu adevărat, în care prietenii, iubirile și dușmăniile se aprind repede și sînt iute uitate” — scrie Wesker în prefața versiunii tipărite a *Bucătăriei*. Lumea capitalistă e urîță și murdară, ca bucătăria în care a lucrat ani de zile autorul. Contactul între oameni nu se poate stabili, munca se desfășoară într-un ritm insuportabil, zgomotul plitelor și al cuptoarelor duduie, crește, crește... Toți sînt istoviți și exasperați. Nici unul dintre chelneri sau bucătari nu se simte legat de bucătărie. Dar n-o părăsesc, căci dincolo de pereții ei „peste tot, nu găsești decît bucătării, unele care se numesc birouri, altele care poartă numele de fabrici”. Singurul care o jubește este domnul Marengo, proprietarul. Peter, unul din bucătari, ar vrea totuși să evadeze, dar Monique, iubita lui, nu se hotărăște să-și lase bărbatul, care i-a promis că-și vor cumpăra o casă. Peter e la limita rezistenței, se ia cu ceilalți la ceartă, înșfacă un satîr cu care sparge o țeavă care alimentă cu gaz focul din cuptoare. El e rînit, plin de sînge, iar întreaga activitate din bucătărie încetează. Domnul Marengo e zdrobit: „mi-ați oprit lumea în loc! — răcnește el. V-a îngăduit oare Dumnezeu? ...De ce, de ce mă sabotați cu toții? Vă dau de lucru și vă plătesc. Ce altceva aș putea face? Ce altceva este de făcut?...”

Această primă piesă a lui Wesker este doar o schiță succintă și schematică, un punct de pornire către analiza gravă și științifică aproape a capitalismului, pe care o va face în lucrările următoare. Deocamdată s-a mulțumit să sublinieze întrebarea: Ce este de făcut? Și să remarce în indicația finală... „este mult de făcut”...

## PE VREMURI...

Dar de ce oare a ajuns lumea o bucătărie? Și cum de acceptă oamenii să trăiască în bucătărie? Pentru a răspunde la aceste întrebări, Wesker face un sondaj în timp, și evocă, în trilogia sa muncitorească, începuturile — acele începuturi de care își aduce aminte. În anii dintre cele două războaie, oamenii ieșeau în stradă, manifestau împotriva

fascismului, pleacă în Spania să lupte pe baricade. „Totul părea atât de simplu —lucrurile erau fie albe, fie negre... Orice nenorocire sau lipsa de hrană erau puse în seama capitalismului. Credeți că Sarah Kahn a citit vreodată vreo carte de economie politică? Da de unde! I-a explicat cineva că socialismul înseamnă fericire și ea s-a înscris în Partid” — explică un personaj în *Supă de pui cu ovăz*. În epoca în care capitalismul, tânăr încă, nu-și ascundea fața, lupta era aprigă și deschisă, masele unite și entuziasme. În această epocă s-au călit revoluționari ca Sarah Kahn, sub numele și înfățișarea căreia apare în trilogie mama autorului. E nevastă de muncitor, bună gospodină și mereu în fruntea celor care luptă împotriva exploatării. Copiii ei, Ronnie și Ada, sînt la fel de entuziaști ca ea.

Zece ani mai târziu, după trecerea războiului, clasa muncitoare din Anglia cucerise anumite drepturi, devenind mai „respectabilă” și fiind reprezentată printr-un partid laburist, care nu de mult ieșise victorios în alegeri. Familia Kahn locuiește într-un apartament aproape confortabil. Dar elanul de altădată face loc oboseli și dezamăgirii. Venirea laburiștilor la putere — socotit eveniment important în mișcarea muncitorească — n-a adus nici o schimbare esențială în raporturile de clasă. Capitalismul, conștient de forța pe care o cucereau masele, începuse să-și mascheze fața. Cauzele nenorocirilor sînt puse uneori pe seama progresului. De pildă, Ada Kahn, care șase ani l-a așteptat pe Dave să se întoarcă de pe front, hotărăște să fugă de progres, să construiască socialismul undeva, departe de lume, numai pentru ea și familia ei. Dave deschide un atelier de mobile, lucrînd cu propriile sale mîini, fără ajutorul mașinilor moderne, și fără să exploateze munca altora; dar marea industrie îl înghite repede. Experiența lor eșuează (*Worbes despre Ierusalim*).

Ronnie, pe de altă parte, pleacă prin capitalele lumii, muncește prin bucătăriile unor restaurante, reușește să ajungă, așa cum totdeauna și-a dorit, un scriitor. A devenit un intelectual, ros de toate îndoielile intelectualilor care trăiesc în lumea burgheză. Întrimplător cunoaște o fată de la țară — Beatie Bryant — căreia îi deschide ochii asupra situației în care se află țărînimea. Beatie — care în finalul piesei *Rădăcini* e părăsită de Ronnie — preia ideile revoluționare ale iubitului ei, în timp ce Ronnie e gata să abdice.

Singura care nu dezarmează rămîne Sarah Kahn, exponenta generației de odinioară, formată în luptă față cu capitalismul. Datorită ei, Ada înțelege că socialismul nu se poate construi fără oameni, și se decide să ia totul de la capăt; și tot ea este aceea care nu-l lasă pe Ronnie să capituleze: „Trebuie să crezi, altfel mori!” — îi spune în finalul piesei *Supă de pui cu ovăz*, vorbindu-i așa cum desigur ar vorbi un marxist cu un „tînăr furios”.

## O ULTIMĂ „PRIVIRE DE ANSAMBLU” ASUPRA CAPITALISMULUI

În *Cartofi prăjiți cu orice*, Arnold Wesker face parcă un rezumat al cunoștințelor sale despre capitalism. Acțiunea piesei se desfășoară pe o perioadă de opt săptămîni, timpul în care niște tineri recruți, nouă la număr, își fac stagiul militar. Dar nu este o piesă avînd ca temă militarismul, după cum nici *Bucătăria* nu era o piesă despre bucătări. Doar ici și colo, pentru că decorul amintește această temă, apar ironii sau reflecții amare ale autorului la adresa războiului și a vieții de cazarmă.

Plutonul de tineri recruți reprezintă de fapt o imagine microscopică a Angliei; iar personajele, pe care Wesker n-are pretenția să le fi reprezentat ca pe niște oameni în carne și oase, sînt niște portrete colective a două clase antagonice: cea exploatăată și cea exploatoare — recruții și ofițerii. Pip Thompson se detașează din această schemă, e individualizat, are o biografie proprie, cu date precise, și o personalitate complexă. Masele au nevoie de un conducător care să precipite, să cristalizeze nemulțumirea lor amorfă și s-o transforme într-un act de revoltă. Acesta este rolul lui Pip în economia piesei. Cuvintele lui trezesc conștiința proletarietului, care începe să se opună exploatării. Recruții nu se mai supun orbește ordinelor superiorilor. La sfîrșitul stagiului, Pip — deși se trage dintr-o familie aristocratică — nu vrea să devină ofițer, e hotărît să rămînă printre „cei de jos”. Comandantul însă nu se lasă înșelat. Ii explică lui Pip că nu dragostea față de soldați îl face să se amestece cu ei, ci dorința de a-i conduce. În propria lor clasă, Pip ar putea mai greu să se afirme, pe cînd inteligența și cultura lui îi conferă un mare avantaj în rîndurile proletarietului. Văzîndu-se descoperit, Pip cedează și se reintegrează clasei pe care o părăsise.

În piesa aceasta — ca și în *Rădăcini* — este evidentă importanța pe care o dă Arnold Wesker acțiunii de culturalizare a maselor. În ambele piese autorul își expune

ideile sale progresiste în legătură cu dreptul poporului la cultură. Tonul este uneori aproape violent, replicile răsună ca un îndemn adresat direct celor care trebuie să-și cucerească acest drept. Iată, de pildă, cum vorbește Beatie Bryant cu familia ei (*Rădăcini* actul trei):

„...De când s-a născut și pînă în ziua de azi lumea n-a încetat să evolueze. S-au petrecut atîtea lucruri, s-au descoperit atîtea adevăruri, oamenii au gîndit, au cercetat, au inventat, dar ce știm noi despre toată evoluția asta?... De două mii de ani lumea evoluează neconținut și noi nici n-am băgat de seamă. Nici măcar nu știm cine sîntem, nici de unde ne tragem. Ceva, cineva ne-a desprins de începuturi, ne-a amputat de rădăcini... Iar noi nu vrem să ne obosem, nu vrem să luptăm, avem mințile leneșe ca ale morților... Dăm drumul la radio sau la televizor sau mergem la cinema să vedem filme cu dragoste sau gangsteri... Alegem ce-i mai comod. Ronnie spune că n-avem decît ce merităm... Îți închipui că artiștii talentați creează pentru noi? Pe dracu! Îți închipui că ei nu-și dau seama că pe noi ne obosește să facem cel mai mic efort? Nouă ni se vînd rebuturile: cîntece idioate de muzică ușoară, literatură siropoasă, filme de aventură și almanahuri feminine... Dar vina e a noastră... Ne mulțumim cu marfă de calitate a III-a, poftim! am căpătat din pip lin marfă de calitate a III-a”.

La fel, în *Cartofi prăjiți cu orice*, Pip îi ceartă pe recruți pentru că se mulțumesc cu ce li se dă, pentru că nu cer nimic altceva, întocmai cum în bodegile ieftine consumatorii acceptă garnitura de cartofi prăjiți pe lingă orice fel de mîncare. *Rădăcini* și *Cartofi prăjiți cu orice* alcătuiesc un fel de program potrivit căruia Wesker a pornit propria lui bătălie pentru culturalizarea maselor.

## O SINGURĂ CETATE DIN ȘASE

Piesele lui Arnold Wesker sînt îndeobște autobiografice; nu totdeauna însă în sensul cel mai strict al cuvîntului: el nu urmărește să-și povestească viața, dar își ține spectatori și cititorii la curent cu preocupările sale imediate, expunînd datele problemelor pe care vrea să le rezolve, sau cel puțin să le analizeze, așa cum i se pun lui. Față de greutățile care s-au ivit, atunci cînd a început să ia ființă Centrul 42 — suspiciunea celor de la conducerea statului, lipsa de fonduri, sprijin insuficient din partea sindicatelor —, el s-a văzut nevoit să accepte ajutorul material oferit de burghezie. Dar Centrul 42 lua ființă tocmai ca armă împotriva burgheziei. Oare acceptarea acestui ajutor nu avea să-i mineze activitatea? Acest prim compromis nu avea să atragă un altul? Se poate oare calcula pînă unde merge compromisul? Iată problema și datele ei, așa cum i se înfățișau autorului cînd a început să scrie *A lor cetate de aur*, în care e vorba de un tînăr arhitect care, împreună cu cîțiva prieteni, vrea să ridice șase cetăți minunate — în care locuitorii să fie proprietarii nu numai ai caselor ci și ai mijloacelor de producție, instituțiilor etc., în care nu primăria să fie în centrul orașului, ci lăcașurile de cultură. Și cînd vor fi ridicate cele șase cetăți, o nouă orînduire socială — dreaptă și fără exploatare — va lua naștere. Din cauza greutăților, cedînd și făcînd compromisuri, reușesc să construiască însă de-abia primul oraș — unul singur, care este într-adevăr minunat, dar care nu schimbă cu nimic fața lumii. Arhitectul, copleșit de laude și onoruri, primit în rîndurile nobile, are toate satisfacțiile unei cariere strălucite; rămîne însă un ratat care nu și-a împlinit menirea.

Acțiunea piesei se petrece pe două planuri: cel al faptelor reale, și unul alegoric, realizat prin interferența unor scene care se petrec într-o catedrală, pe care arhitectul și prietenii săi din tinerețe au fost angajați s-o restaureze. În acest fel, piesa, pe lingă finalul real, are și un final alegoric, optimist, care sugerează că orice năzuință generoasă, chiar dacă se soldează printr-un eșec momentan, înseamnă un pas înainte.

Critica, în unanimitate, l-a decretat pe Arnold Wesker scriitor realist. Unele cronici au pomenit chiar termenul „naturalism”. A fost comparat cu Zola. Într-adevăr, în opera sa — pe de-a-ntregul inspirată de experiența scriitorului — realitatea este înfățișată cu precizie, chiar cu brutalitate. În trilogie, viața și casa familiei Kahn — adică viața din casa părintească a lui Wesker — sînt aduse pe scenă pînă în cel mai mic amănunt. În *Rădăcini*, mama lui Beatie curăță cartofi, gătește în oale adevărate, iar Beatie face baie, ascunsă după o perdea, de față cu spectatori. Recuzita naturalistă abundă în *Bucătăria*. Aceași metodă e aplicată și în construcția personajelor. Majoritatea sînt oameni vii, adevărați, în carne și oase, ca în viață, cu personalitatea și biografia precizate, comportîndu-se pe scenă cum s-ar comporta în propria lor casă.

Piesele lui Wesker, temele pe care le abordează în scris, cît și sensul vieții sale au o puternică coloratură romantică. Ca orice revoluționar, are un vis la care ține și

năzuința de a-l vedea împlinit. Pasiunea pe care o pune în luptă pentru realizarea acestui vis se simte puternic în opera sa, în care realitatea imediată apare doar pentru a fi mai bine cunoscută; căci înainte de a o schimba, omul trebuie s-o cunoască. Într-un articol publicat mai de mult în revista „Encore“, Wesker mărturisește că scopul său ca scriitor este să „comunicе celorlalți ceea ce propria lui viață l-a învățat“. Comunicarea aceasta nu este însă rece, informativă. Este dublată de dorința de a-i mobiliza pe cei cărora li se adresează. De aceea, pe măsură ce Wesker evoluează ca scriitor, se vede limpede preocuparea lui de a-și perfecționa meșteșugul, forma de exprimare a pieselor devenind mai complexă, mai captivantă, mai convingătoare. În *Cartofi prăjiți cu orice*, de pildă, se distinge net influența lui Brecht — marele dramaturg a cărui operă i-a slujit un timp drept manual de învățătură. Personajele — portrete colective ale unor clase sociale — au trăsături caricaturale ca cele din *Ascensiunea lui Arturo Ui* și *Șvejk* (trebuie precizat însă că nu ating virulența modelului!). Succesiunea tablourilor — care necesită mai multe decoruri, din care însă recuzita naturalistă a fost în mare parte eliminată — cît și ritmul spectacolului amintesc de asemenea maniera brechtiană.

Ciudat însă că evoluția lui Wesker se încheie (pînă în prezent, și cum e foarte tînăr, faptul poate rămîne doar o întîmplare neconcludentă) cu *Cele patru anotimpuri*, o piesă care nu seamănă cîtuși de puțin cu cele pe care scriitorul proletar englez le-a scris pînă acum. În locul problemelor sociale pe care de obicei le aduce în scenă, în locul realității imediate pe care o expune fără ocolișuri, de astă dată în piesă apar două personaje simbolice — Adam și Beatrice —, un bărbat și o femeie, care refac, în cursul unui act fără pauză, ciclul etern și trist al dragostei. Autorul se simte obligat să justifice această circumscriere a analizei sale la relațiile dintre doi oameni, numai pentru că orizontul său rămîne permanent larg și capabil să cuprindă lumea. „Vrei să mă revolt că sînt copii care mor de foame? spune Adam. Mă revolt. Vrei să protestez împotriva războiului? Protestez. Dar și inima are nevoile ei proprii; trebuie să-i îngăduim inimii să sufere, căci nici una din marile cauze ale omenirii nu poate opri lacrimile cînd o dragoste a luat sfîrșit.“

Piesa *Cele patru anotimpuri* se deosebește radical de trilogia muncitorească și de celelalte opere ale lui Wesker, nu numai prin alegerea temei, ci și prin modul în care este tratată, și mai ales prin tonul pesimist. Ne-am obișnuit să-l considerăm pe acest dramaturg, entuziast și plin de încredere în viitor și oameni. Iată-l scriind o deprimantă elegie în numele unui sentiment uman din cele mai nobile. Chiar și pe Broadway publicul și criticii au optat pentru optimismul lui Arnold Wesker.

Dana Crivăț