Viziune artistică și meșteșug

Că viziunea artistică este condiție obligatorie pentru existența operei literare e un lucru de la sine înțeles și a pleda pentru ea înseamnă a-i îndemna pe scriitori să aibă... talent. La fel de adevărat e însă faptul că viziunea artistică nu este un dat precis definit și delimitat, pe care să-l aplici ca pe un etalon fiecărei lucrări literare pentru a decreta existența sau inexistența ei în planul artei. Ea se înfățișează în fiecare caz altfel, ceea ce este normal, dar și, foarte adesea, în unele piese de teatru apărute în ultima vreme — neîmplinită, nerotunjită. Insuficiențele provin în măsură hotărîtoare din precaritatea cunoașterii lumii pe care aceste piese își propun s-o reflecte, din pătrunderea doar în straturile mai superficiale ale existenței sale. Dacă ni se îngăduie folosirea unor termeni din logică, am zice că multe dintre dramele noi rezultă dintr-o cunoaștere deductivă și nu din una inductivă, proprie artei. Autorii pleacă de la problemele și preocupările generale ale actualității și caută niște date care să le ilustreze. Elementele găsite pot fi corecte, și cum generalul pe care-l confirmă este valabil, totul pare în perfectă ordine. Cu atît mai mult cu cît, nu o dată, corectitudinea problematicii este susținută de una a formei, de îndemînare tehnică. Se constituie astfel o dramaturgie a minimei rezistențe, care poate deveni îngrijorătoare prin proporții. Piese reprezentabile, agreabile. Nu dau nimănui bătaie de cap. Căci nu oferă nici o descoperire tulburătoare în lumea din noi și din jurul nostru. Mergem la teatru și vedem ceea ce știam dinainte. Rezultatul nu poate fi altul dacă viziunea artistică pe care drama ne-o propune nu izvorăște din pătrunderea adîncă în real, cu capacitatea și cu dispoziția mereu trează de a recepta definitoriul fenomenelor. Originalitatea unei scrieri e una substanțială și se confundă cu modul particular al artistului de a ne înfățișa lumea. Deducția și ilustrativismul pot produce numai lucrări de serie, identificarea autorilor trebuind făcută după „tematică" sau după procedeele tehnice. Evident, toate lucrurile acestea se știu și dacă ne îngăduim să le reamintim e pentru că ele privesc și dramaturgia noastră actuală, într-o mare parte a ei. Prea multele piese care nu depășesc linia minimei rezistențe artistice ne-au făcut să salutăm cu satisfacție îndreptarea spre dramă și a unor prozatori, mai ales a acelor pe care-i prețuim superlativ. Lucrările lor ne-au prilejuit constatarea — valabilă și pentru unii dramaturgi care n-au scris proză narativă — că neîmplinirile unora dintre piesele de certă valoare apărute în ultimul timp se explică în bună măsură prin insuficienta acomodare a autorilor cu cerințele specifice ale genului dramatic, sînt, cu un cuvînt nu tocmai potrivit, vicii de „formă" sau de „tehnică". Am văzut în ce constau ele la Al. Sever, în oarecare măsură și la Marin Preda,

www.cimec.ro

dar le putem constata, de pildă, şi în piesa de debut a lui Dimos Rendis, *Filodendron*, sau în *Crivăţul de aseară* de Leonida Teodorescu (alt debutant).

Ideea că oamenii îşi pot amărî viaţa pînă la nefericire robindu-se obiectelor cu care se înconjoară este esenţială în cea dintîi dintre ele. *Filodendronul* lui Dimos Rendis este nu doar o plantă decorativă, ci fetişul devenit tiranic al unei familii. Cum s-a ajuns la idolatrizare? Un om condamnat la moarte — nu ni se spune pentru ce, dar bănuim că a fost victima unei nedreptăţi — a lăsat soţiei şi copiilor săi o ultimă scrisoare în care îi roagă să aibă grijă de filodendronul care împodobeşte sufrageria. Testamentul e respectat cu sfinţenie, văduva şi orfanii se consacră îngrijirii plantei, de altfel foarte pretenţioasă. Supravegherea e permanentă: arbustul e hrănit cu zahăr, i se şterg în fiecare zi frunzele, una cîte una, temperatura e menţinută constantă etc. Preocuparea de căpetenie e filodendronul. Programul fiecăruia e alcătuit în funcţie de el, căci planta impune o gardă mereu schimbată, dar niciodată întreruptă. Fata se logodeşte şi noul membru al familiei e constrîns prin forţa împrejurărilor să devină şi el un închinător al filodendronului. Nemulţumirea faţă de „zeu" creşte treptat şi ajunge la răzvrătire, pe care nimeni nu îndrăzneşte însă s-o manifeste: ar profana memoria dispărutului. Aşa că rabdă în tăcere. Văduva renunţă la recăsătorire, deşi în preajma ei e mereu omul care o iubeşte şi pe care îl iubeşte, logodna fiicei e ameninţată de servituţile cultului pe care tînărul nu e dispus să-l accepte. De la un moment dat însă, tirania devine insuportabilă şi fiecare ar vrea în ascuns să scape de filodendron. Un hoţ e implorat să-l fure, dar acesta refuză; în cele din urmă, un altul îi va salva luînd planta. Fetişizarea e cu atît mai absurdă cu cît cei robiţi constată într-un tîrziu, stupefiaţi, că testamentul nici n-a existat, că scrisoarea dispărutului e o ficţiune la care s-a ajuns nu se ştie cum.

Sensibilitatea scriitorului faţă de o problematică acută şi de mare rezonanţă, ca aceea a alienării, este cel dintîi lucru care impune *Filodendronul* atenţiei. Drama e solid construită şi bine scrisă (evident că autorul nu e la prima sa piesă), toate elementele converg fără artificiu spre reliefarea ideii fundamentale. Unitatea lucrării e deci profundă, asigurată de existenţa unei viziuni închegate, în limitele căreia se dezvoltă şi se ordonează datele dramei. Viziunea artistică se defineşte însă nu numai prin coerenţă, ci şi prin atitudinea autorului faţă de materialul din care-şi alcătuieşte ficţiunea. Nu o dată atitudinea aceasta se dovedeşte însă a nu fi cea mai potrivită. Scrisă cu detaşare, cutare proză înorîncenat patetică devine altceva ca valoare, fără vreun adaos de fapte, aşa cum o alta îşi recapătă fizionomia stricată de un condei prea grăbit, prin considerarea cu gravitate a substanţei existente. Cred că *Filodendronul* înfăţişează, deşi nu pe toată întinderea sa, un asemenea caz de atitudine inadecvată. E în această piesă multă duioşie, aproape melodramatică, pentru că este luată în serios de scriitorul aflat prea aproape de eroii săi. Evident că situaţia prezentată e serioasă, tragică chiar, dar ideea ar fi apărut mai pregnant şi ar fi fost mai eficientă într-un context de comedie — satirică sau duioasă, după înclinarea autorului. Că e aşa se vede şi din faptul că momentele de comedie (cele cu Sans-Rival, hoţul implorat să „fure" filodendronul) sînt şi cele mai izbutite.

Cu *Crivăţul de aseară*, Leonida Teodorescu se anunţă ca un creator de atmosferă. Personajele sînt mai mult nişte siluete, preocuparea de caracterologie e redusă, destinele sînt mai mult sugerate prin recompuneri fragmentare, acţiunea e dispersată într-o mulţime de scene de dialog sau monolog; ceea ce justifică ansamblul sînt nu atît conflictele, cît locul izolat în care se află personajele din motive greu de stabilit (Delta Dunării) şi preocuparea erotică, diferit ipostaziată: unul a ajuns aci pentru că a comis o infracţiune pentru a-l salva pe fratele iubitei; o femeie în vîrstă, pentru că a fost patroană de bordel; un altul e obsedat de o himeră, o fată a stufului; în sfîrşit, altul de o oarecare Nana. Vagul e general, determinările tuturor datelor piesei sînt voit sumare. El poate fi acceptat într-un text cu sensuri simbolice sau cu o mare poezie. De simboluri nu poate fi vorba aci. O undă lirică hrănită de obsesiile erotice există, dar ea e din păcate diluată. Substanţa piesei e în toate privinţele insuficientă, nici observaţia, nici fiorul poetic nu susţin cu destulă forţă construcţia prea larg desfăşurată. Autorul se vede nevoit să umple spaţiul cu repetări insistente de date şi de replici, într-un stil care aminteşte de proza lui Zaharia Stancu. Iată un monolog: „(...) Bate şi vîntul. Miroase vîntul ăsta. Dacă mă îmbăt, nu mai miroase. O să-l păcălesc. Şi fluieră. Hei, ciorilor! Plecaţi dracului! Sst! O să plec eu. Să mă duc la aparatele alea. Sau să mă îmbăt? După aia. Poate. Să beau coniac. Sau rom. Ceva tare. Hap, şi gata". Intenţia este probabil mereu de a crea atmosferă, dar prin puţinătatea substanţei, stilul începe să funcţioneze în gol şi să semene prea devreme a manieră.

www.cimec.ro

Dispersarea acțiunii, plimbarea necontenită a reflectorului, poate fi socotită un viciu formal, de tehnică pur și simplu, pe care debutantul n-o stăpînește încă. De fapt însă, ca și în cazul piesei lui Dimos Rendis sau al acelora datorate unora dintre prozatorii comentați în articolul trecut — toate, spunem încă o dată, demne de interes —, insuficiențele de tehnică sînt și ale viziunii artistice, căci, într-o accepție mai profundă, tehnica este parte constitutivă a viziunii artistice.

„Forma" și „tehnica" au — după cum se știe — o pondere mai mare în reușita dramei decît în cea a poemului sau a nuvelei, fără ca cineva s-o considere pentru aceasta mai formalistă. Oricît de mult s-ar depărta de poetica veche a clasicismului, drama nu-și poate îngădui libertățile nelimitate ale poeziei sau ale prozei, și în fapt cele mai numeroase inovații afectează mai mult compoziția, arhitectura lucrării decît modul fundamental al comunicării substanței ei, legat de personaje, de conflict, de obiectivarea scriitorului în acestea, de concentrare și de tensiune. „Tehnică" înseamnă tocmai capacitatea de a respecta acest mod propriu de comunicare, și „acomodarea" cu el este de fapt deprinderea de a „vedea dramatic". Este probabil că dramaturgul are un fel deosebit, ca și pictorul, de pildă, de a vedea datele experienței sale, că le percepe în raporturile lor conflictuale, în mișcarea și în tensiunea lor, tehnica fiind astfel cosubstanțială viziunii artistice și nu sumă de reguli și procedee la care se apelează în momentul scrierii piesei. Viciile de formă sînt în acest caz semne ale insuficientei închegări a viziunii artistice sau ale inadecvării ei la materialul observației, și ele pot fi remediate prin educarea simțului dramatic, a felului „dramatic" de a vedea. Prozatorii și poeții au realizat nu o dată drame excelente, dar nu înainte de a deveni... dramaturgi.

Mai îngrijorătoare ni se par neîmplinirile provenite din concentrarea atenției asupra „tehnicii" dramatice. Pentru că sînt mai greu de observat și pot conduce la aprecieri eronate. Există și în ultima vreme destule piese care se înfățișează ca lucrări bine articulate, fluente, cu replică vioaie și firească, cu personaje ce se mișcă degajat și se ciocnesc la timp unele de altele. Viciul cel mare — căci este totuși unul — este al deplasării accentului pe organizare. Tehnica echivalează, în acest caz, cu o sumă de reguli și procedee devenite schemă, adică element exterior, tipar în care se introduce un „conținut". În loc să fie dimensiune inseparabilă a viziunii artistice, forma e o ramă căutată — și găsită — undeva în afară, alături. Pe un asemenea temei se constituie de regulă dramaturgia minimei rezistențe, de care vorbeam la începutul articolului. Iată, de pildă, comedia dramatică în trei acte *Jocul adevărului*, de Sidonia Drăgușanu. Textul se reclamă insistent de la o tradiție veche și venerabilă: a literaturii cu cavaleri „sans peur et sans réproche". Deși imaginea se tulbură pe parcurs, prin intervenția altora, la fel de venerabile. În orice caz, eroul principal e un asemenea cavaler. Valeriu — așa îl cheamă, căci vremurile s-au schimbat (sîntem în 1965) și, odată cu ele, și onomastica, profesiile, împrejurările etc. — e un tînăr medic (are 30 de ani), care are un prieten, o iubită, un adversar redutabil și toată rectitudinea și intransigența morală imaginabilă. Prietenul e însă mai mult un scutier, iubita, o infidelă și o intrigantă; adversarul, un „copil mare: capricios, orgolios, dar bun". Pe amic îl cheamă Jack Nicolau, e și el medic, la același spital, are tot 30 de ani. Prietenia s-a legat după o... bătaie cruntă pe care Valeriu i-a administrat-o lui Jack în clasa a VI-a de liceu. Motivul: abia venit în școală, Jack se împrietenise „cu secătura clasei, care — e drept — era și premiantul clasei! Dar ce javră! Ce jigodie! Jack, candidul Jack, tocmai de el se lipise! Ei — l-am dezlipit eu!" De atunci, „candidul Jack" a devenit scutierul lui Valeriu în luptele acestuia pentru „dreptate", „demnitate", „umanitate", „societate", avînd de pătimit „din cauza convingerilor lui Valeriu". De pildă: „În anul II de facultate — relatează Valeriu — am fost eliminați amîndoi... un trimestru întreg. Ne-am luat la trîntă... ideologică cu un profesor... Un huligan, cu trusou politic de toată frumusețea! După zece ani, a fost descoperit, destituit etc. Pînă la urmă, adevărul..." Așadar, și tehnica de luptă s-a schimbat de la d'Artagnan pînă azi. Jack îl secondează pe Valeriu, pînă cînd se produce o primă defecțiune: scutierul va petrece o noapte cu iubita cavalerului, la ea acasă. Jack își va dovedi de aci înainte mereu micimea sufletului. Și-a trădat prietenul, o va trăda și pe femeia cu care e aproape căsătorit (de patru ani), o ființă curată, „cea mai bună infirmieră din spital", și se va însura cu fata profesorului Șerban, directorul spitalului. Și-a sacrificat pentru o carieră neonestă prietenul, iubita, un coleg. Va fi pedepsit: soția nu-l iubește, l-a luat doar pentru a se răzbuna pe iubitul care a părăsit-o; în casa socrilor e tratat ca un subaltern sau ca o rudă săracă.

www.cimec.ro

Cu mult sub valoarea lui Valeriu e și Roxana, iubita lui. E „proaspătă absolventă a Institutului de arte plastice". Nu e un geniu al răului — deși propune la un moment dat celorlalte personaje *jocul adevărului*, un „jos de societate", în care fiecare e obligat să fie sincer, ceea ce provoacă o mulțime de revelații neplăcute și modifică raporturile între eroi —, ci numai o ființă mediocră, admite „în teorie" donchișotismul lui Valeriu, dar îl îndeamnă repetat la moderație în comportare, la „realism" și la compromis. Neputîndu-l înțelege, nu-l iubește cu adevărat. L-ar putea iubi însă pe Jack, căci e un om slab, și ea are convingerea că „oamenii slabi sînt cei mai apți să iubească". Consecvența absolută a lui Valeriu în lupta pentru „dreptate" îi impune în cele din urmă admirație și căință: „De ce nu te-am iubit cum meriți, Valeriu?! De ce este atît de smintit sufletul ăsta omenesc?" Dar nu se mai poate repara nimic, așa că va trebui să se mulțumească să „țină foarte mult" la el. Înfrîngerea ei este deci de asemenea clară.

Adversarul propriu-zis e însă profesorul Șerban. Raportul e cel „normal". Valeriu e un medic între atîția la spitalul X, Șerban deține o mare putere, prin faima și prin funcțiile lui. Dar el comite nedreptăți, în vreme ce Valeriu îi apără pe năpăstuiți. Conflictul e mereu ținut treaz, pînă la înfruntarea directă, desfășurată după toate regulile jocului, fiecare fiind adică așa cum... se cuvine, dar, și după aceea, căci înfrîngerea lui Șerban nu se produce în scenă, ea e amînată pentru o ședință ce va avea loc. Aldea de la organizație i-a telefonat lui Valeriu în sensul acesta, eroul lovit de atîtea trădări și adversități își împrospătează încrederea în izbînda luptei sale — și a altora. Trădat de prieten și de iubită, ar putea să devină sceptic sau nefericit. În preajma lui se află însă mereu, în toate momentele grele, cineva: o fată candidă, îndrăgostită de el, dar neobservată multă vreme, pînă cînd descoperirea se va produce și dragostea va deveni reciprocă, după ce eroul are grijă s-o prevină: „Silvia, fugi de mine! Cu mine totul e foarte greu! (...) Mi-am ales un drum greu, care nu urcă întotdeauna, dar nu pot altfel... Eu nu pot oferi unei femei ceea ce se cheamă o viață confortabilă! Mai degrabă una inconfortabilă, supusă seismelor de gradul unu sau de gradul trei! Femeia de lîngă mine trebuie să știe de la început că eu am altceva de apărat decît confortul meu personal, decît interesele mele personale". Cu toate că prevenită, Silvia îl va urma, căci are romantismul care-i lipsea Roxanei. Această Silvia este „studentă anul I Filologie", dar indicația e la fel de indiferentă, ca și în cazul celorlalte personaje. În schema etică a piesei, ea este copilul vitreg, fata sensibilă și pură, nefericită din pricina părinților care se chinuiesc reciproc și pe care ea vrea să-i readucă la armonie.

Acesta ar fi tiparul principal în care sînt turnate niște date care sînt numai aproximativ și ale zilelor noastre. Mai sînt și altele, mai clar conturat fiind cel după care e construită familia profesorului Șerban. Impresia de insatisfacție creată de piesă provine din absența unei viziuni artistice organice, din pornirea de la o schemă, căreia i se caută o ilustrare contemporană. Experiența umană comunicată fiind insuficientă, nu poate forța „deformarea" ramei după propriile sale linii de forță, și de aceea cititorul e obligat să vadă mereu schema.

Scrisă cu meșteșug este și comedia *Burlacii* a lui George Carabin. Textul se desfășoară fără poticneli, situațiile se urmează fără dificultate, replica e deseori spirituală. Se vede mîna unui om de teatru căruia practica descompunerii pieselor i-a dezvăluit regulile compunerii lor. Experiența actoricească și regizorală nu e, în principiu, stînjenitoare pentru un dramaturg, dimpotrivă. Ca întotdeauna, talentul trebuie cultivat și studierea modelelor e la fel de necesară pentru dramaturg ca și pentru romancier. Un actor se află, din acest punct de vedere, într-o situație privilegiată. Studiul modelelor nu poate avea însă alt scop decît cel pe care-l are și în alte arte: să ajute la formarea unei viziuni artistice, a unui mod anume de a vedea realitatea, adecvat artei sau genului respectiv. Deprinderea tehnicii în sens artizanal e un lucru secundar și depășit mai tîrziu de învățăcel. Altfel, adică dacă nu ajunge la a propune o viziune artistică proprie și se va mulțumi să fie expert în „secrete tehnice", ucenicul va oferi numai niște copii mai mult sau mai puțin contrafăcute. George Carabin e, după cîte știm, la prima sa lucrare și nu știm dacă va deveni sau nu scriitor. *Burlacii* e un exercițiu după modele dintre cele mai disparate (Sebastian, Mihalkov, Shakespeare — citat de altfel). Acțiunea se organizează în jurul a doi eroi — Mihaela și Sorin —, amîndoi tineri superficiali, firi capricioase și, de fapt, numai insuficient maturizate. Mihaela e dactilografă într-un institut de proiectări, unde e mereu certată de șeful ei pentru că e prea distrată. Are o singură dorință, care e mai mult o obsesie: să se facă actriță. A dat de două ori examen de admitere și e hotărîtă să încerce și a treia oară. A fost îndrăgostită de „n" ori și logodită de patru, sancționată o dată pe linie de U.T.C. și

www.cimec.ro

de trei (sau patru) ori pe linie administrativă. E însă, cum arată autorul, numai pasager superficială ; cînd logodnicul ei (ultimul) îi va neglija o săptămînă toanele, își va da seama că e periculos să nu ia în serios lucrurile. Celălalt „pivot" al piesei e Sorin, arhitect la Constanța, burlac „convins" și băiat de succes pe litoral. Și el e în fond un tînăr detreabă, talentat în meserie și capabil de altfel de sentimente profunde. Deci, ca și Mihaela, numai superficial neserios. Colegul și prietenul său Dan e un ins mai grav, își consumă libertatea burlăciei provizorii, nu la plajă cu „naiadele", ci în fața planșetei. Mihaela are și ea două prietene, și cei cinci vor petrece împreună o săptămînă la Constanța, în apartamentul comun al arhitecților. Zile de farse, dar și de „maturizare". Sorin se va îndrăgosti — dar serios — de una dintre prietenele Mihaelei, Dan — la fel — de cealaltă ; sosește și logodnicul Mihaelei — așa că totul se termină cu bine.

Piesa este ea însăși superficială, se ascultă sau se citește cu plăcere și se uită curînd. Autorul n-a avut deocamdată nimic deosebit de spus. Mai mult n-are nici Adrian George Grecu în *Inelul lui... Jupiter*. Tonul lui e însă mai grav, eroii au filozofia lor, replicile sînt deseori sentențioase, intenția autorului nu e să moralizeze amuzînd, ci să moralizeze pur și simplu. Și pentru că nu poți promova binele decît punîndu-l în antiteză cu răul, lucrarea va avea două părți : una în care ni se arată virtuțile eroului bun, și alta în care sînt aglomerate viciile celui rău. Dar dramă înseamnă mișcare, așa că părțile vor trebui parcelate și alternate mereu : conflictul va fi astfel întreținut pînă la deznodămînt. Un plan e ocupat de Horia, celălalt de Tedy. Opoziția e totală : alb și negru. Horia e un cercetător științific mai mult decît merituos, Tedy e funcționar bine remunerat într-un minister. Horia ascultă Ceaikovsky, Tedy — „Beatles". Horia scrie (în cîteva zile) fără nici o ezitare două capitole pentru cartea unui coleg, Tedy refuză să o aducă din provincie (căci are și mașină) pe mama unui fost coleg care trebuie operată urgent ; lui Horia îi place să spună adevărul în față, Tedy minte etc., etc. Legătura între cei doi poli ai moralei o face Sanda. E o fată de 18 ani. Nu are deocamdată nici o ocupație, e preocupată exclusiv de distracții și aventuri, căci „viața e scurtă". Cînd facem cunoștință cu ea, Sanda e — prin raportare la termenii opoziției —, cenușie-închis ; este „prietena" lui Tedy și are mentalitatea lui. La sfîrșitul piesei va fi aproape imaculată și se va apuca să învețe pentru a se înscrie la facultate ; influența nefastă de la început a fost înlocuită cu una purificatoare : a lui Horia. Sanda se va mișca așadar, într-una, între „chilia" lui Horia și apartamentul lui Tedy (la care locuiește, căci a fost alungată de părinți pentru imoralitatea ei). Trebuie să recunoaștem însă că dacă Tedy e enervant de consecvent cu sine („principiul meu de bază ? Iată-l : viața trece, plăcerile rămîn... Asta-i toată filozofia vieții"), Horia are o evoluție : misogin și aproape mizantrop, în orice caz sceptic, inert, din pricina unei deziluzii sentimentale profunde, își va recîștiga încrederea în sine, datorită prietenului și Sandei. Se apucă din nou de lucru, cu furie, abuzează, se îmbolnăvește de ochi ; o vreme, i se interzice să mai scrie, dar Sanda se oferă să-i fie secretară. Și pentru că autorul nu mai știe de nici o limită, își anunță eroul că lucrarea îi va fi propusă pentru Premiul de Stat. Cel bun e răsplătit superlativ, cel rău e părăsit de fată — beat, căci duce o viață destrăbălată — și probabil că îl așteaptă o soartă și mai rea.

Simplismul absolut al construcției nu e suficient. Ar trebui citate multele replici profund filozofice, de felul : „Eminescu n-a avut nici pe ce să-și pună capul și totuși despre el vor vorbi oamenii și peste mii de ani" ; „Banii sînt doar un mijloc, nu un scop. Faptul că un om are bani trebuie să reprezinte valoarea lui ca om (...) Și nu contează ce-ți cumperi cu banii, ci în ce măsură ceea ce ți-ai cumpărat, îți satisface niște necesități înalte umane. Unii dau banii pe cărți. Alții pierd banii la cărți." Și așa mai departe.

Artificios în materia lui și școlăresc-schematic în organizarea acesteia, textul nu se constituie ca operă literară.

G. Gană

www.cimec.ro