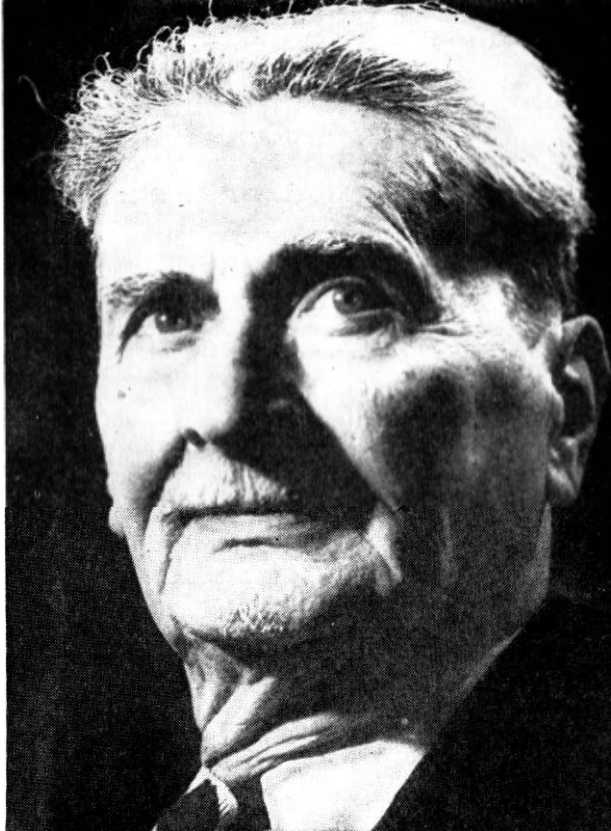


Mihail Sorbul —



„un teatru al familiei?”

de Petru Popescu

Teatrul românesc modern numără — paradoxal în raport cu Caragiale, care ar trebui să presupună în jurul său o producție febrilă și consistentă — destul de puțini autori concludenți. Dintre aceștia, foarte mulți nu trec de vodevil, chiar dacă îmbogățirile de suprafață sînt spectaculoase. Nu comedia, ci comédia reprezintă, în adevărata lui intimitate, teatrul românesc, și azi, ca și în trecut. Amîniînd deocamdată aflarea unor cauze, exterioare și conjuncturale, ori structurale și profunde, sîntem nevoiți să exercităm nu numai aparatul critic, ci întreaga nevoie și aspirație sufletească spre o dramă națională, asupra unui număr restrîns de dramaturgi, la urma unmei mereu acciași. Și să descoperim în ei, deseori printr-un proces de supralicitare critică, ceea ce în mod obișnuit ar fi trebuit să se găsească repartizat la mult mai multe nume, într-o producție dramatică „specializată”. Nu e mai puțin adevărat că, adesea, o recitare atentă și dezinhibată de poncife critice, ori chiar o punere în scenă ingenioasă, dezvăluie în dramaturg laturi

nebănuite, uneori simple intenții. Însă, la noi, e autoritară și tradiția critică, și cea scenică. Nu se prea pomeneste să joci pe cineva altfel decît e obiceiul, și uneori se trece pe lîngă variante interesante, fără nici o dorință de a le încerca. Dramaturgul român, în fond, nu e suficient de „interpretat”.

Astfel, ne întrebăm dacă în atîtea formule clasice ale pieselor lui Mihail Sorbul, a încăput vreodată ideea că poate fi vorba și de un „teatru al familiei”.

În teatrul secolului douăzeci, familia și viața ei au devenit tradiționala cutie de rezonanță a societății și a lumii. Sensurile comunității, ca și ale existenței în mod mai larg și filozofic, se transferă în cutia familială, comodă în primul rînd pentru că dă spectatorului situații ușor de dezlegat, vulgarizînd convingător cite-o concepție mai neașteptată. Ca gen, teatrul familiei e nu numai răspîndit, ci chiar, în multe țări, prea instalat. Teatrul american contemporan, de pildă, care fascinează și azi pe mulți europeni, cu

deosebire pe români, pentru că 1-au desco-
perit tirziu, e în fond rezumabil la un singur
sediu al acțiunii și revelației scenice: *the
married life* (filmul american, mult îndato-
rat teatrului, și prozei, care se situează și
ea frecvent în familie, are aceleași trăsături).
Tematic, teatrul american e o familie, stră-
bătută de o furtună. Abstractul și ideolo-
gicul teatrului european actual folosește familia
mai puțin, în scopurile sale de figuratie
politică ori de polemică filozofică, fără însă
a o ignora. Teatrul românesc însă, de la
Caragiale, nu prea mai e un teatru „fami-
list“ (ratându-și, după noi, una din marile
sanse de popularitate). Cadru ca atare nu
lipsește din piese, însă el nu a mai fost
adâncit, nu a încorporat mutațiile și trau-
mele ultimilor treizeci de ani (ori chiar mai
mulți) de istorie publică și intimă, ci se re-
duce, de fapt, cum spuneam mai sus, la
arhetipuri de vodevil.

Mihail Sorbul a scris o duzină de piese,
câteva dramatizări și prelucrări, și două ro-
mane. Din toate acestea, rămân *Patima roșie*
și *Dezertorul*, două „comedii tragice“, prima
din 1916, a doua, mai nouă cu doi ani. Înru-
dite prin violența scenică, ele au procurat
cu ușurință argumente pentru definiția de
teatru al pasiunilor (sugerată și de primul
titlu). De aici, noutăți nu prea s-au mai spus.
Piese, deplin reușite, nu aveau, în fond,
nevoie de atmosferă critică ca să se impună
și să reziste.

Se poate însă susține ideea că Sorbul a
făcut un teatru al familiei, cu deosebire al
familiei românești, și prin aceasta chiar, un
teatru al analizei sociale.



Patima roșie e, în fond, o bună oglindă
a societății orășenești din România, înaintea
de primul război mondial, prin cele cinci
personaje, care o sculptează în afară, ca
vîrfurile unei stele. De fapt, viața familiei
Castrîș (căci cei doi sînt *de facto* uniți) e
surprinsă printr-un deznodămînt. Drama se
petrece nu între Tofana și Rudi, ci între
Tofana și Castrîș, adică între exemplarele
de aceeași specie, despărțite printr-un ac-
cident absurd. Chiar dacă aparența melo-
dramatică scoate în relief pe seducătorul
transformat în victimă, lovit, în mod de
neînțeles și neașteptat, e Castrîș. Castrîș și
Tofana sînt doi tipici reprezentanți ai bur-
gheziei „on the make“, trecînd de la ascen-
siunea materială la cea spirituală. Statutul
lor de studenți nu e confirmat de vreo
vocație, și ei ar trebui să devină, în per-
spectiva licenței, nu niște artiști, ci niște
funcționari, rotite ceva mai fine ale ma-
șinii instituționale. Ca nivel intelectual
Castrîș e inexistent, și fondul lui nu-l con-
stituie decît o anumită puritate sufletească,
surdinată de incapacitatea specific burgheză
de a înțelege resorturile feminine. El oferă

Tofanei tot ce are: un cămin, o certitudine
materială, iubirea lui călduță și incoloră,
și, în fine, consacrația maritală (foarte im-
portantă pentru o mentalitate burgheză).
Scurtul moment de virilitate al actului II,
în care Castrîș se repede să-l strîngă de
gît pe Rudi, se curmă de la sine, cu multă
spaimă, și Castrîș, murmurînd „Dacă-l
omorom?“, fuge afară, să-și regăsească con-
diția inofensivă. Tofana, ca intelectuală, e
la fel de nechemată, și suferă de o pre-
țiozitate ușor de recunoscut. Deși caută să
se arate inconformistă și personală în gin-
dire, maximele ei sînt foarte filistine, ca și
ale lui Șbilț de altfel, căruia însă viciul îi
dă o anumită pitorească autenticitate. Crina
e o Tofană mai umilă, dintr-o treaptă mai
joasă a micii burghezii, în fond susceptibilă
de aceeași dezvoltare. Pentru societatea
românească a timpului, o societate pe fun-
dații agrare, căutînd să se modernizeze prin
instituții burgheze și să se consolideze îm-
prumutînd mentalitate, atît Tofana, nepoată
de hingher, cît și Castrîș, de o sorgintă
probabil similară (ascendența țărănească nu
se bănuie în niciun fel la vreunul din ei,
și nici la Crina), sînt mai mult decît plau-
zibile. Familia lor, așezată pe un sentiment
cam sărac (poate chiar inexistent la Tofana,
animată doar de specifica disponibilitate
maritală a femeii curente), cu bucurii mici,
cu ticuri în formare, cu perspectiva licenței,
nunții, slujbei onorabile, copiilor, se defi-
nește singură. În fond, nu numai Șbilț e
comic, în această „comedie tragică“. Cu
ochiul nostru de azi, descoperim comicul lui
Castrîș („băiatul bun“), comicul Tofanei
(care are, prin pretenția intelectuală „libe-
ralistă“, cuplată cu ferocitatea unei femini-
tăți absolut primitive, chiar o mică șansă de
grotesc), comicul Crinei („sufletul curat“).
Singurul care nu e comic, pentru că e o
victimă pură, e Rudi.

Căci, între acești căldicei, apare deodată
un personaj mai „tare“. Obiectiv, Rudi e un
pierde-vară, care profită de dizgrația fizică,
evidentă ori latentă, a celorlalți bărbați.
Locul lui nu e aici. Chiar dacă autorul a
fost nedrept cu el, stigmatizîndu-l prin mij-
loace cam facile (mandolina din valiză etc.).
Rudi aparține altui mediu, are alte expe-
riențe, alte nostalgii. Ratarea lui chiar e
semnul unei superiorități (Castrîș nu se poate
rata, nici Tofana, iar Șbilț e doar un bețiv
vivace). În alt mediu, Rudi ar putea fi
apreciat critic, și, eventual, judecat cu as-
prime. Aici, el îi pune pe ceilalți în infe-
rioritate. Castrîș, „băiat bun“, e gata să-i
facă tot felul de servicii. Șbilț îl detestă,
și, de fapt, el îl suprimă, punînd în mîna
melodramaticei eroine revolverul. Crina și
Tofana, fiecare în felul ei, cad imediat de
gîtul singurului bărbat manifestat ca atare
al piesei, adică al mediului surprins. Față
de burghezia celorlalți, Rudi e aproape un
aristocrat, iar scena în care Tofana îl ajută
să facă primii pași în gazetăria mondenă.

nu numai că nu reușește să-l discrediteze, ci o defăinește mai bine pe Tofana, conștiință de sine și aici, gata oricând să educe și să conducă, în numele bagajului intelectual de care e foarte mândră, dar pentru care, în mod evident, nu a fost făcută.

Aici începe, odată cu dezvăluirea întreagă a bovarismului Tofanei, drama. Castriș, ca logodnic ori ca soț, e un plicticos. Rudi, analizat mai îndeaproape, nu s-ar dovedi nici el perfect: el e, la urma urmei, un flușturistic, și Tofana face cu de-a sila din el un amant focos și mediteranean, ca să-și poată popula în fine lumea visurilor. De aceea, ea ajunge pînă la urmă aproape să-l terorizeze. Ca amantă, Tofana nu e, probabil, o autentică senzuală, și, din cauza „personalității”, îl incomodează mult pe seducător. Omul potrivit pentru Tofana a fost și a rămas Castriș, nu Rudi, chiar dacă, infectată de lecturi mai fine, Tofana a ajuns să-l privească critic pe Castriș. Tofana reclamă lui Rudi pasiunea dogoritoare. Poate Tofana inspira o asemenea pasiune? Fără îndoială că nu. Iluzia e de foarte scurtă durată, întimitatea Tofanei nu are probabil nici un haz, mondenul „philanderer” vrea, legitim, să se desprindă. Ca să reînceapă onest alături de Crina, simbolul unei vieți noi, ne asigură autorul. Lucrul e greu de crezut. Iubirea cu Crina ar fi fost, după noi, o rețetă a cazului Tofanei, fără violența criminală a eroinei, căci și bovarismul Crinei se anunța mai mic. Oricum, legătura cu Tofana nu avea viitor.

★

Personalitatea Tofanei, nu numai burgheză, dar chiar primitivă și atavică, e de Evă egoistă, autoritară, lipsită de orice înțelegere pentru partener, în contradicție flagrantă cu gestul demagogic de a refuza căsătoria cu Castriș, pe care, de altfel, Tofana îl înlocuiește fără nici un regret, căci ea, ca toate marile egoiste și acaparatoare, iubește și nu regretă. Ea îl dorește pe Rudi pentru ea, interesînd-o de fapt nu posesiunea fizică, ci cea obiectivă (la acest punct, toată spoiala intelectuală a personajului se desface, și găsim dedesubt un prototip feminin balcanic, și chiar turcesc, îmbinînd cadina favorită cu stăpîna sacrosanctă și androvoră, într-un profil matriarhal). Tofana nu admite defecțiunea lui Rudi, dovînd că nu-i înțelege ușurința (care, de altfel, nu o interesează, căci ea vrea să-l posede, să-l stăpînească, în mod obiectiv și material, fără preocupare pentru valoarea și semnificația lui), și nepunîndu-și nici o clipă întrebarea dacă această defecțiune e datorată cumva propriului ei caracter, insuportabil cu siguranță oricărui bărbat mai complicat decît Castriș, atît de lenient și ușor de modelat. Rușinea pentru decăderea ei, vina față de Castriș, sînt și ele excluse. Crima e ca dintr-un roman popular: www.cimec.ro

ina îi cere lui Rudi să renunțe la rivală; el refuză (plauzibil pînă la un punct); îi cere o ultimă noapte de dragoste chiar în patul Crinei (fetişismul locului e din răzbunare vulgară, favorizată de lecturi); Rudi refuză iar, cu o demnitate cam exagerată pentru un vinător de fuste; eroina îl împușcă și se sinucide. Ciclul e complet. Personajul burghez, intoxicat de idei și atitudini ce nu-i sînt proprii, grevate întimplător pe o feminitate mai puternică (de tip structural, după noi, devorator, încorporator, feroce, lacom, fără legătură cu senzualitatea genuină), ajunge la crimă pentru a autentifica niște ficțiuni, și a le obliga să pătrundă în cadrele mult mai obișnuite ale vieții.

În *Dezertorul*, familia e de mahală, între proletariat și mică burghezie, de aceea mecanismele sînt mai simple. Cum era de așteptat, aici emanciparea femeii încă nu s-a produs. Silvestru e un sultan necontestat, chiar temut, care înlătură în mod legitim pe admiratorul nevastei, la urma urmei vinovat doar de cîteva galanterii verbale. Soacra, instinctiv, detestă pe ginere, resimțit ca mitocan, deși ea însăși e o mitocancă, și aspirația se canalizează în favoarea neamțului, mitocan și el la urma urmei, dar înălțat de apartenență la o mare națiune și de scriperea unei uniforme străine. Fidela lui Silvestru, nevasta e totuși mișcată de galanteria „nemțească” a cuceritorului (Silvestru nu i-a oferit probabil niciodată ceva similar), pentru care, dacă nu simte nici atracție intimă, are o anumită considerație abstractă, ca pentru un simbol al altei lumi. Silvestru e în fond la fel de sensibil la ideea „onoarei de familist” ca și Jupin Dumitrache, iar familia e pentru el unicul cadru. În condițiile războiului („patria în primejdie” etc.), el dezertează ca să salveze onoarea căminului și să pedepsească exemplar pe atentatorul la podoarea nevastei. Cauzele mai mari, noabile, civice, sînt bruscat aruncate afară din mintea eroului, cînd află că Schwalbe dă tîrcoale Aretiei, și omorirea lui Schwalbe e doar aparent o răsfrîngere de patriotism. Războiul îi creează lui Silvestru o anume legitimitate morală pentru exacerbarea criminală a orgoliului viril de soț balcanic: de fapt, el ucide pe bărbatul care i-a disputat, măcar o clipă, femeia.

Toate acestea, proprii caracterului uman în general, și încă existente, ca forme de mentalitate, chiar și în societatea românească contemporană, garantează perenitatea pieselor lui Sorbul. Pe de altă parte, ele sugerează că o analiză a familiei, și o plasare a dramelor umane, mai comune ori mai fine, în cadrul ei, sînt și un bun procedeu scenic, și o datorie față de public. La urma urmei, între atîtea subproduse după Beckett și Ionesco, o onorabilă comedie de caracter e în cadrul desori savuros, și uneori grav, al familiei de azi e o raritate; și în momentul să ne întrebăm de ce.