

posibilă despre fidelitate și prețul ei, despre cinste... Dar despre ce nu, la urma urmei, căci: „Nu vreau să laud ce nu vreau să vind” (XXI), e iar o piesă, a măsurii în care credința într-un ideal ne amăgește, sau dimpotrivă, ne dă tăria identificării cu ea. O piesă morală, o piesă politică.

Sigur, orice lectură ar putea aduce la lumină, în felul ei, sensurile adânci ale versurilor. Și, deasemeni, ar putea să îndreptățească, o dată mai mult, interesul teatrului pentru substanța dramatică a versurilor. Aici se ajunge însă la problema relației dintre liric și dramatic, o problemă poetică și ea, mai ales după epuizarea acelei lungi perioade de timp în care regizorii au tăiat partea lirică, la fel ca niște copii grăbiți care citesc Sadoveanu sărind peste descrieri. Și astăzi televiziunea face „seriale” după aceeași tehnică, în plus cu finalul în suspens pentru a menține interesul săptămânal al telespectatorilor. Lirismul aparține tensiunii dramatice, îi

dă consistență omenească și îi dă, în plus, acel elan fără de care zborul ideii însăși nu e posibil. Nici o teză, oricât de splendidă, din câte s-au susținut vreodată, nu a fost impersonală. Certificarea ei ultimă este, într-un fel, lirică. În sonete, lirismul convertit dramatic aparține punerii în relație a sentimentelor.

După atâtea experiențe grave prin care a trecut omenirea, câteva sonete, fără a mirosi a praf de pușcă și fără a repeta cruzimi de război sau de alt fel, pot fi în continuare adevărate și necesare, chiar dacă nu tămăduiesc cancerul, și nici nu readuc morții la viață. Cine crede că pentru a impresiona și a convinge e nevoie, pe scenă, de tunuri și tancuri, de avioane și rachete, are probabil o altă vocație decît aceea de om de teatru. Drumul de urmat e mai scurt, dar, în felul său, mai dificil. „S-auzi din ochi e-o sarcină-n iubire”, și fără iubire teatrul însuși n-ar fi altceva decît o dragoste perimată.

---

## PIESA STRĂINĂ

---

# „EROICA DE BUENOS AIRES” DE OSVALDO DRAGÚN

■ NATALIA  
STANCU-ATANASIU

Ceea ce se remarcă încă de la prima vedere în această piesă a lui Osvaldo Dragún, *Eroica de Buenos Aires* (poate tocmai de aceea intitulată, în îngrijita și inspirata traducere a lui Valentin Silvestru, *Maria și copiii ei*), este asemănarea tramei, a destinului personajului în jurul căruia se încheagă, a peripețiilor și construcției, cu *Anna Fierling și copiii ei*.

De altfel, hotărîți să învingă „dificultatea de a înfățișa lumea de azi”, dornici să facă din creația lor un instrument de demistificare (opus ideologiilor oficiale și diferitelor variante ale „teatrului culinar”), foarte mulți dintre autorii, ca și dintre slujitorii mai ti-

neri ai scenei sud-americane, și-au îndreptat privirile către Brecht, către exemplul dramaturgiei și propunerile teoriei sale estetice.

În Argentina, patria lui Dragún (centrul cel mai vechi și cel mai important al teatrului sud-american), această influență — care făcea să pălească modelul operei ibseniene — s-a simțit mai puternic chiar decît în altă parte (mai intens ca în Brazilia, de pildă, în a cărei viață teatrală se pot identifica și pronunțate ecouri ale dramaturgiei americane — O'Neill, Tennessee Williams; spaniole — Garcia Lorca; sau franceze — Giraudoux). Scrierile lui Osvaldo Dragún însuși invită la comparații cu „Lehrstücke”

brechiene, încă din 1957, când (după *La peste viene de Melos* și *Tupac Amarú*) seria acele *Historias para ser contadas*, cunoscute și jucate și la noi. Să mai menționăm, de asemenea, că ecouri din Brecht se întindesc și în lucrările lui Andreas Lizarraga (în *Sfânta Ioana a Americii*, de pildă) și, mai ales, la un alt reprezentant de frunte al vieții teatrale argentinienne: Carlos Gorostiza.

Ca și Mutter Courage, Maria, eroina lui Dragún, își câștigă existența de pe urma negoțului ambulant. Pe măsură ce căldurii verii îi va lua locul umezeala toamnei și frigul iernii (anotimpurile fiind aici nu numai o expresie a duratei, ci și a stării interioare), Maria se va muta de colo pînă colo, prin Buenos Aires, în funcție de sărbători, ori de bine chibzuite, dar niciodată prea norocoase, calcule comerciale; de la încrucișarea străzilor Calleo și Santa Fe, în cartierul de nord; din cîmpul ce duce spre Entre Rios, lângă Cimitir, sau pe parapetul povîrnișului ce duce spre Rio de la Plata. Va schimba vînzarea de dulciuri și răcoritoare, de cîrnați și vin de Chile, de aceea de flori sau confetti, și își va încerca șansele și cu „Morto qui parla”. Firma cu „Superprăvălioara Doinei Maria” (inconștientă sfidare sau orgolioasă și grotescă adaptare a „înjghebării” sale negustorești la moda supermagazinelor) va arăta, nu o dată — în funcție de tenacitatea, de marile elanuri și speranțe, sau de oboseala și disperarea care o cuprind pe proprietăreașă — prosperă și înfloritoare, ori jerpelită și jalnică. Afacerile Doinei Maria vor merge însă la fel, sau chiar din ce în ce mai rău, sfîrșind simbolic într-un trist comerț cu obiecte uzate, culesse dintre gunoaie, în vederea revalorificării de către o funambulescă „Societate”. Perseverarea în speranța unei prosperități prin intermediul comerțului particular va egua, se va dovedi o iluzie amarnică. Așa cum zadarnice se vor dovedi (ca și în cazul Annei Fierling) toate sacrificiile Mariei. Sacrificiile făcute pentru copii — care se vor înstrăina de ea moralmente (căci locul războiului de 30 de ani l-a luat aici societatea de consum, iar locul tributului în carne de tun și al violurilor l-a luat alienarea — Carlos și autovînzarea deliberată „la rece”, contrară sentimentelor — Ada). Sacrificiul propriei ființe (fuga de dragoste, refuzul de a se apropia mai omenește și de a se solidariza cu Adolfo Alsona). Dar, poate, mai ales, sacrificarea Omeniei (înverșunata, chiar dacă nu și perfect consecventa exersare a rapacității, aplicare și clamare a principiului „mie să-mi fie bine... „homo homini lupus”).

Cum spuneam, asemănările cu Mutter Courage pot merge și mai departe. Epicitatea pronunțată a piesei și independența narativă a episoadelor, caracterul demonstrativ al „montajului”, preocuparea „valorificării mediului” (deși fără a i se acorda autonomia necesară) pentru înțelegerea evenimentului”, faptul că „naturalul” devine „un moment al

neobișnuitului” — constituie tot atîtea argumente în acest sens.

Sînt evidente, pe de altă parte, discreția povestitorului, faptul că piesa favorizează adesea și un proces de identificare a actorilor cu spectatorii (și mai rar unul de distanțare). Aplicînd, în continuare, bine cunoscute distincții brechiene, autorul argentinian pare mai degrabă a studia, decît a moraliza. Iar morala lui vizează mai mult — în sens larg umanist — comportamentul individual, decît raportul acestuia cu mecanismele societății și ale istoriei.

Maria „sporește cruzimea lumii”, mai degrabă decît „alimentează și perfecționează acel aparat al puterii care o subjugă”.

Că Dragún nu atribuie motive absolute „aspectelor vieții pe care le înfățișează și de care nu e multumit” și că „nu acordă eticheta de «natură» acelor forțe care vor să ne distrugă orice speranță”; că el — parafrazîndu-l și mai departe pe Brecht — nu identifică „sfîrșitul lumii” cu „sfîrșitul lumii burgheze”, și că e preocupat de „dorința schimbării acesteia”, e incontestabil. Numai că, pentru autorul *Eroicii de Buenos Aires*, „cum anume” rămîne încă un mare semn de întrebare: „substraturile” ieșirii din situație îi apar încă neclare, confuze. Lui îi scapă multe din legile „cauzelor și efectelor”. Și, dacă nu înfățișează „absurdul integral”, și nu respinge, ci dimpotrivă, cheamă la soluții raționale — piesa lui Dragún face loc adesea misteriosului absurd al societății pe care o critică.

Reducții, abstractizări, simplificări, specifice teatrului absurdului, par aici mai adecvate ca oriunde pentru a exprima viziunea realistă a scriitorului sud-american: anomalia și frecvența puciurilor militare („Portocalii s-au răsculat. Violetii apără guvernul...” Ambele „partide” sînt conduse de cite un general. Fernandez, care se deosebesc totuși, nu numai prin „culoare”, ci și prin prenume ignorat de adepți. Soldații, care seucid, nu știu, practic, de partea cui sînt.) Apoi: substratul teluric al convertirilor mistice, forța inumană a ipocriziei (destinul Josefinei), caracterul funambulesc al antreprizelor.

Absurdul îmbracă și la Dragún (ca în atîtea alte scrieri apărute în spațiul sud-american) haina carnavalescului. A perpetuului carnaval tragic, care tinde a se identifica existenței înseși. (Prin intermediul acestei modalități, în *Eroica...* se realizează și maxima forță demascatoare, și cele mai interesante și originale efecte artistice.) Personajele dramei, golite parcă de orice esență, par a purta mereu măști (cel mai adesea ale „iluziilor”, pe care le schimbă cu ușurință, odată cu „rolurile”). Ele acționează (cu consecințe definitive, capitale, uneori cu prețul vieții înseși) ca într-un joc mimat, și, provizoriu, dominat de legi mecanice.

*Eroica de Buenos Aires* este doar aparent o „epopee picarescă populară”.