

# teatrul adolescenței

„CORIGENȚĂ LA DRAGOSTE” de Dorel Dorian

Vîrsta adolescenței, cu dramaticele ei dileme (considerate adesea de omul matur drept minore și ușor rezolvabile), cu neașteptate sinuozități și pasionate răbufniri, vîrstă labilă, nesigură și imprevizibilă, de formare și transformare a unui caracter, a unor mentalități, a fost — pentru orice literatură — o adevărată „terra nova”, greu accesibilă, foarte rar explorată și studiată, aproape niciodată asimilată definitiv și irevocabil. Nu numai imprecizia contururilor adolescente, deloc ușor de refăcut artistic într-o imagine autentică, nu numai fluiditatea în timp a perioadei, ce se refuză astfel generalizărilor organizate, dar chiar însăși condiția ei, de vîrstă pregătitoare și perisabilă, după consumarea căreia perspectivele se schimbă aproape radical, fac ca orice conștiință să se distanțeze de ea cu repeziciune uimitoare și, inevitabil, să nu o mai poată percepe în întreaga ei complexitate și în realele ei proporții. Puține sînt memoriile artistice care reușesc, după un număr de ani, să reinventeze din adolescență mai mult decît o fabulație anumită, exterioară și în ultimă instanță nesemnificativă, să propună deci lectorului un univers cu o dinamică exactă, desfășurată în limite nefalsificate.

Aceste dificultăți evidente (și multe altele) nu au făcut totuși din adolescență un domeniu închis, complet refractar literaturii de superioară accepție estetică; probe evidente sînt reușitele indiscutabile pe care le consemnează istoriile literare, mai ales în timpurile moderne. În literatura română, Ionel Teodoreanu sau Labiș; în cea străină, Alain Fournier sau Rimbaud, Robert Musil sau Alberto Moravia, chiar Lev Tolstoi (prin volumul al doilea din trilogia sa autobiografică) și, în sfîrșit, poate cel mai reprezentativ, contemporanul nostru Salinger — pentru a cita doar cîteva valori unanim recunoscute —, au demonstrat cu prisosință marea generozitate a temei, bogăția ei de sugestii și echivalențe pentru creatorul de talent. E adevărat însă, în această enumerație succintă și incompletă, titlurile de opere dramatice notabile ne vin mai greu în mînte. Este poate aici un destin pe care abia secolul nostru este chemat să-l infirme.

La rîndul ei, literatura noastră contemporană înregistrează eforturi meritorii — nu numai prin poetul amintit mai sus — de intruziune scriitoricească în universul adolescentului. Reușitele aparțin în special generației mai noi de prozatori: Iulian Neacșu, Sînziana Pop, Dumitru Țepeneag, Sorin Titel, Ion Băieșu (cu totul remarcabilă, dar din păcate singulară, este schița „Mama s-a îndrăgostit”), dar, paradoxal, experiențe mai dese „s-au comis” în dramaturgie. Să nu uităm că unul din primele succese scenice ale noii literaturi a fost *Nota zero la putare*, de Octavian Sava și Virgil Stoenescu, piesă care se bucură și astăzi de o egală considerație (în R. D. Germană, de exemplu, unde a fost de cîrînd reprezentată în premieră). Apoi, fără să constituie întotdeauna atmosfera întregii excursii dramatice, majoritatea pieselor citabile care formează dramaturgia contemporană au implicat figuri de adolescenți (distincția „adolescent”-„tînăr” este aici necesară), fie ca personaje active într-o acțiune oarecare, fie ca elemente de contrapunct pentru anume structuri psihologice, de obicei sclerozate și incriminabile. Astfel de prezențe întîlnim și în *Simple coincidențe* sau în *Patimi* de Paul Everac, și în *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, și în *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan, și în *Passacaglia* de Titus Popovici (aș nota aici, sub rezerva debutului, și *Să te știe toată lumea*,

de Paul-Cornel Chitic). Sînt totuși doar prezente sporadic, care nu ne dau voie să vorbim despre existența unei autentice dramaturgii a adolescenței, cu atît mai mult cu cît „experiențe” (chiar repetate!) nu înseamnă neapărat și izbînzii artistice.

Ultima piesă a lui Dorel Dorian, *Corigență la dragoste* (ultima jucată!), se înscrie firesc în linia acestor preocupări de abordare și recompunere artistică a lumii mirifice și complicate care este adolescența. Individualizarea strictă în timp a eroilor — elevi în ultima clasă de liceu — și aerul simpatic de nonconformism juvenil, care îi caracterizează, ne îndeamnă să o apropiem, mai mult decît oricare din piesele numite înainte, de *Nota zero la putare*. Dar, la o examinare atentă, deosebirile sînt flagrante și — în mare parte — îmbucurătoare. Aerul de nonconformism nu se mai întemeiază pe șabloanele unor farse liceale, inspirate dintr-o literatură de îndoielnică factură artistică, gen „Cișmigiu et Co.” sau „Elevul Dima dintr-o săptămână”; iar vîrsta precisă a eroilor nu este decît un amănunt de construcție în realitate ei au semnificații durabile pentru o categorie mai largă în timp, anticipează în fond atitudini permanente în viață, de unde și sporita lor valabilitate tipologică.

Acest ultim amănunt ni se pare, de altfel, semnificativ pentru întreaga literatură dramatică a lui Dorel Dorian. Personajele pieselor sale — poate cu excepția unora din *Dacă vei fi întrebat*, piesă de o structură aparte, cu determinări precise, care o corelează la discuția unui moment istoric exact — sînt reprezentări figurative ale unor atitudini ce depășesc stricta individualizare la care le obligă cutare sau cutare situație dramatică. Sînt, de fapt, reflexe artistice ale unei conștiințe lucide și neliniștite, intrigate de arbitriul unor norme etice, năzuind neconținut spre reevaluarea lor pe coordonate cît mai apropiate adevăratelor esențe. Dorel Dorian încearcă mereu să forțeze imaginea cotidiană a aparențelor, să ignoreze prejudecățile și — într-o epocă care-și înlocuiește și reconstruiește încordat principiile de viață — să găsească dacă nu soluții definitive, în orice caz acel liant ferm al umanismului contemporan, care permite o existență socială, armonioasă și optimistă în sensurile ei finale.

„Oamenilor le este tot mai greu să se suporte între ei”, spunea cineva, și așa și este, atît timp cît efortul de calm și de înțelegere pe care-l reclamă tensiunea fiecărei zile nu este făcut de fiecare în parte. Eroii lui Dorel Dorian — Hurduc din *Ninge la ecuator*, Letiția Dinu din *Oricît ar părea de ciudat*, Petre Teiu din *De n-ar fi iubirile...*, și nu numai ei — au găsit și cred într-un climat moral care face posibilă nu numai conviețuirea, dar și iubirea lor. Antivirusul pe care îl propun ei bolii moderne a omului este încrederea. Ei au nevoie de încrederea celor din jur pentru a munci sau pentru a iubi, mai ales au nevoie de ea pentru a-și răscumpăra solitudinile și durerile; în același timp, ei trebuie să creadă în ceilalți pentru a rezista, pentru a nu fi singuri. De aici și aerul stenic al pieselor lui Dorel Dorian, care nu sînt altceva decît demonstrații îndrîjite ale unei teze generoase în orice caz, dacă nu și suficientă.

Permanența dezbaterii etice condiționează însăși construcția dramatică a pieselor lui Dorel Dorian. Intensitatea momentelor dramatice din *De n-ar fi iubirile...* sau *Secunda 58* este doar un pretext pentru clamarea convingătoare a unei idei; situația este evidentă o dată mai mult în *Oricît ar părea de ciudat* și, în special, în *Ninge la ecuator*, în care o acțiune propriu-zisă este doar subsidiară, în principal cîntînd înfruntarea principiilor și a sentimentelor, corzi întinse pînă la exasperare, pe care orice atingere le face să vibreze.

Nu mai puțin secundară este acțiunea în *Corigență la dragoste*. Ceea ce se petrece la timpul prezent este de o simplitate și o lipsă de spectaculozitate uimitoare; un adolescent, Ștefan Răducu, se îndrăgostește de colega sa, Cristina Iovan, gesturile lui au însă alura banală a don-juanului, este suspectat — din invidie — de un alt coleg, Ranet, hotărît să-l divulge ca atare, dar acțiunea acestuia eșuează, căci pînă la urmă ajunge să repete el însuși, la modul ridicol, stările sentimentale ale lui Ștefan. Catalizatorul acestei reacții, de un imprevizibil relativ, este Fana Ifrim, personaj care motivează, pe rînd, reacțiile celorlalți eroi. Fana este iubită în secret de Ranet, este sora Elizei (replica feminină a acestuia) și, în fine, a fost cîndva, pentru un foarte scurt timp, dragostea frumoasă a lui Ștefan. De fapt, ceea ce este cu adevărat important în conjunctura piesei este ceea ce s-a întîmplat înainte, ceea ce s-ar fi putut întîmpla și ceea ce se va întîmpla mai departe cu aceste personaje. Căci discuția lor — piesa este o permanență discuție — antrenează faptele concrete de pe scenă numai în măsura în care ele se constituie ca argumente pentru principiile pe care și le revendică fiecare, pentru acordul sau dezacordul cu un comportament ideal pe care încearcă să-l stabilească.

Fana, Ștefan, Eliza sau Ranet sînt personaje ușor de identificat în viața cotidiană, ipostaze diferite, dar *veridice*, ale unei structuri în esență mereu aceeași, care-și



Magda Popovici (Fana) și George Bănică (Ștefan)

reclamă — uneori cu violență, alteori cu stângăcie — dreptul la opțiune și, implicit, la fericire, nevoia de a fi crezută sinceritatea actelor lor, acuratețea morală a visului și legitimitatea transformărilor interioare. Personaje incomode pentru instinctul pedagogic comun (cît de comod este însuși termenul de „vîrstă dificilă”!), dispus să intervină cu invariabile unități de măsură și rețete infailibile. Aceste înțelepte comodități sînt mai întotdeauna generatoarele aparent pasabilelor conflicte dintre adolescenți și cei vîrstnici, conflicte care însă — în unele cazuri — pot mina definitiv un caracter. Eludarea acestor posibile conflicte, într-o operă care reunește cele două vîrste, este imposibilă, sau posibilă numai cu prețul falsificării adevărului. Dorel Dorian a intuit perfect acest lucru și a evitat cu abilitate dilema — probabil urmărind prin aceasta și o îngustare, și deci o aprofundare, a termenilor de discuție —, excluzînd cu desăvîrșire din acțiune personajele mature, lăsîndu-și eroii să-și caute și să-și controverseze „între ei” certitudinile și gesturile, fără intervenția nici unui mentor dinafară. Aceștia sînt doar citați, și atunci — de cele mai multe ori — cu nedisimulată (și meritată) ironie.

De aici și impresia de degajare, de spontaneitate autentică pe care o produce la lectură textul lui Dorian, de aici și naturalitatea unei bune părți din comportamentul eroilor, ce nu pare decît rareori contrafăcut și moralizator. Surprinde în construcția lor, spre deosebire de opere anterioare, refuzul total și consecvent al schemei, al părerii preconcepute. Mai ales Fana și Ștefan Răducu sînt exemplari din acest punct de vedere. Voluntarismul precoce al Fanei, care încearcă cu îndrăzneală să distingă răul de bine, controlînd prin experiență proprie tot ce i se oferă ca valoare sau nonvaloare imuabilă, consfințită de alții, cred că este caracteristic pentru o generație în plin proces de formare în țara noastră, care înțelege să-și trăiască lucid și complet viața, fără să se mintă și fără să se lase îndusă în eroare. Este privilegiul socialismului, de a crește această generație de oameni noi, care nu au de ce să-și plece capul.

Deși cu o structură inițială asemănătoare Fanei, Ștefan Răducu a ajuns să trăiască printre mistificări, pentru că nu a avut întotdeauna curajul să privească tot adevărul în față. Dar și printre aceste mistificări se întrezărește mereu o lucrare reală de poezie și sensibilitate, o dorință sinceră de a trăi frumos, de a găsi — sau de a păstra — acele momente unice care alcătuiesc, în fond, o viață.

Ștefan nu mistifică realitatea numai din orgoliul său meschinăria de a-i înșeina pe alții, nu face aproape deloc acest lucru, el își mistifică mai mult propriile-i incertitudini, învăluindu-le precaut în culori de filtre puse pe reflector, menajându-se la nesfârșit de teama unui eșec dezastruos. Ștefan este, și el, un refuz al schemei. Căci Ștefan, cel care denaturează atât de frecvent totul, încît nu mai este crezut nici cînd e sincer, nu este ceea ce numim în limbaj curent un „erou negativ”. Ștefan este un adolescent ca foarte mulți alții, care oscilează între adevăr și invenție, în căutarea propriului său drum, pe care îl va găsi cu siguranță cîndva.

Efortul autorului de a ocoli șabloanele, în cazul Fanei și al lui Ștefan, concretizat în această străduință de a-și contura credibil personajele prin evidențierea amănunțită a contradicțiilor lor, este însă o armă cu două tăisuri, care se răzbună din cînd în cînd pe cel care o folosește cu prea mult zel. Astfel, cîteva din situațiile în care sînt anghrenați cei doi eroi, concepute în intenție ca neconținute negări ale negației, rămîn pînă în final duplicitate, lipsite de un sens explicit și univoc. Spre exemplu, „minciuna” lui Ștefan în legătură cu dubla sa familie (esențială, se pare, pentru caracterizarea lui) este, rînd pe rînd, contrazisă și afirmată de fiecare personaj în parte, de fiecare dată pe temeuri la fel de serioase, deruta și dubiul spectatorului menținîndu-se pînă dincolo de ultimele replici ale personajelor. La fel se întîmplă și cu presupunerile care se fac în legătură cu antecedentele sentimentale ale Fanei („amănunt” de asemenea foarte important pentru descifrarea psihologiei eroinei), pe care chiar ea le dezice destul de răspicat la un moment dat (în discuția cu Eliza), pentru ca, în ultima scenă, tot ea să se declare obosită, frustrată de o proșpețime și candoare echivalentă cu 12 ani și, evident, să recrete. Ce?

Aceste indecizii finale par cel puțin curioase la un dramaturg care și-a impus să uite rețetele convenționale, care a avut pînă atunci îndrăzneala să pătrundă cu dezinvoltură dincolo de suprafața demonetizată a etichetelor și dogmelor moralizatoare. Să-i fi lipsit curajul de a-și urmări pînă la ultima consecință controversele pe care singur le-a suscitât? Cred, mai degrabă, că este vorba de tentația finalului vag, ambiguu și mai ales de voga acestui gen de final, care l-a determinat să-l adopte ad-hoc și... inutil.

Alte două personaje ale piesei, studiosii Eliza și Ranet, sînt mai puțin insolite decît cele precedente, însă nu mai puțin viabile. Obîșnuit este, în constituția lor, dezechilibrul dintre aplicația deosebită pentru studiu și lipsa de vocație în relațiile simple, umane, disproporția dintre succesele la învățătură și eșecurile repetate în viață. Evoluția acestor personaje este condusă de Dorel Dorian cu o logică stringentă, înlăturînd din nou soluțiile prefabricate: căci autorul investighează cu încăpăținare în ascunzișul reacțiilor lor, descoperînd, fără lamentații, alături de reala lor naivitate, și nuanța nocivă care îi maculează: invidia. Invidia secretă, obstinată, pentru bogăția sufletească (de altfel, relativă, ține să ne încredințeze autorul) a Fanei și a lui Ștefan, pentru prestigiul lor — autentic sau imaginar — de oameni întregi și familiarizați cu un anume necunoscut. În schimb, Cristina, al cincilea personaj într-o piesă cu două cupluri ce par bine alcătuite, este nu „cea mai bună”, cum o numea undeva Fana (și cum și este, probabil, în intențiile autorului), ci — după opinia noastră — cea mai irelevantă compoziție tipologică, de o funcționalitate arbitrară. Fără să aducă nimic nou în confruntarea celorlalte personaje, fără să exprime nici o perspectivă în plus a problemelor dezbătute, cu un comportament indecis scriitoricește și neconcludent, Cristina ne apare doar ca un punct de rapel în fabulația piesei, un personaj creat mai mult din necesități de intrigă decît din rațiuni de ordinul acumulării artistice.

Contemplînd însă din nou întreg grupul acestor personaje, care discută cu pasiune despre modul în care trebuie înțeleasă dragostea, despre curaj și răspundere, despre minciună și adevăr, și din nou despre dragoste (și e normal și bine că se întîmplă așa), în fața acestor adolescenți teribili și timizi, ironici sau emotivi, brutali sau prevenitori, luptîndu-se fiecare cu compromisurile și lășitatea, cu propriile lor compromisuri și lășități, toate aceste obiecții migăloase frizează poate, întrucîtva, pedanteria critică. Căci altele sînt atributele textului care conving și cîștigă: avem de-a face, în sfîrșit, cu o piesă *despre adolescenți*, în care discuțiile sînt cu adevărat *ale adolescenților*, în care au fost prescrise destule canoane și poncife. Ceea ce nu este deloc puțin lucru.

Pentru toate aceste motive, și pentru altele încă, hotărîrea Teatrului pentru copii și tineret „Ion Creangă”\* de a transpune scenic piesa lui Dorel Dorian ni se pare a fi mai mult decît lăudabilă (în paranteză fie spus, este singura piesă care a justificat, în această stagiune, profilul teatrului). Căci acesta este genul de piese din care ar trebui

\* Regia: N. Al. Toscani. Decoruri și costume: Elena Forțu. Distribuția: Magda Popovici (Fana), Gabriela Vlad (Eliza), Sanda Maria Dandu (Cristina), George Bănică (Ștefan), Mihai Ionilă și Șerban Cantacuzino (Ranet).

să rezulte rezonanța lui artistică, genul de piese care ar putea instaura teatrul ca un factor activ — cum probabil și-o dorește — al vieții sociale curente. Și ni se pare incontestabil — pasiunea cu care unii dintre interpreți discută piesa ne-a convins de acest lucru — faptul că întregul colectiv artistic s-a apropiat cu dragoste și căldură de acest text și de eroii lui. De ce însă rezultatul scenic nu a reflectat întrutotul aceasta dăruire inițială (presupusă), ne este mai greu să înțelegem. Căci ne-am fi așteptat să vedem o versiune spectaculară plină de fantezie și prospețime — inteligența și îndrăzneala scrisului lui Dorian obligau la acest lucru; ne-am fi așteptat ca regia să tranșeze — prin subtile nuanțări — acele ambiguități și situații duplicitare care îngreuiază înțelegerea erorilor, să fie puse în valoare, subliniate cu severitate și poezie tocmai aceste calități care dau buna condiție a acestei piese.

Rezultatul însă a fost neutru și adesea cenușiu și, dacă n-ar fi fost câteva eforturi actoricești meritorii, ce merită a fi subliniate, ar fi fost de un plat absolut. Impresia derivă dintr-o lipsă generală de logică și funcționalitate a montării, vizibilă aproape în fiecare din componentele ei. Și poate că cel mai vulnerabil, din acest punct de vedere, este cadrul scenografic (decoruri și costume Elena Fortu). O alăturare întimplătoare de panouri, care mai mult îi încurcă decît îi ajută pe actori în mișcarea în scenă, în culori terne și lipsite de semnificații (ca și regia luminilor, de altfel), a dizolvat de la bun început atmosfera de poezie și de simbol în care era normal să se desfășoare acțiunea, în momentele ei cheie. În plus, citeva contradicții flagrante cu replicile textului (scara, în care nu treapta a opta, cum mereu specifică eroii, ci a patra lipsește; reflectoarele au orice lumină, numai cele pe care se mizează nu etc., etc.) au accentuat și mai mult caracterul de improvizare scenografică. Era și de presupus că într-un asemenea decor mișcarea scenică va fi greoaie, inutil complicată, cu multe soluții gratuite (dialogurile pe scara dublă, sau agitația din „turnul” — foarte prozaic — al lui Ștefan Răducu), menite să umple niște goluri nemeritate de piesă.

Dar chiar și așa, efortul regizoral (N. Al. Toscani) de a estompa aceste neglijențe a fost minim. Mai mult decît atît, la aceste greșeli regia a mai adăugat și altele proprii, dintre care cea mai importantă a fost distribuția greșită a doi actori în roluri care nu le conveneau cîtuși de puțin, atît prin datele lor fizice, cît și prin specificul de temperament actoricesc pe care-l solicitau. Este vorba de Șerban Cantacuzino (interpretul, în alternanță cu Mihai Ioniță, al lui Ranet) și Sanda Maria Dandu (Cristina). Farmecul personal al lui Șerban Cantacuzino și tentația de a-și juca acest farmec în orice condiții erau impedimente clare, care interziceau distribuirea lui în acest rol, de adolescent complexat și aproape înrăit de dezavantajele sale fizice, mai mult antipatic decît de compătimit. Un Ranet-Șerban Cantacuzino nu putea decît să denatureze personajul, pînă la a face inexplicabile relațiile lui cu ceilalți eroi. Regretăm că niște nefecurite coincidente ne-au împiedicat să-l vedem în acest rol pe Mihai Ioniță, care — probabil — ar fi restabilit atmosfera exactă a piesei. Cazul Sandei Maria Dandu este un caz similar, de contre-emploi. Actrița rece și puțin dispusă la nuanțări, Sanda Maria Dandu nu a avut nimic din candoarea și gingășia întrucitva naivă care ar fi putut face din Cristina un personaj credibil. Am spune mai degrabă că a pus în valoare inconsistența rolului, în loc să-l amelioreze.

Reușitele notabile ale acestei montări au fost Magda Popovici (Fana), George Bănică (Ștefan) și Gabriela Vlad (Eliza), avantajati — primii doi — și de efervescența partiturii lor dramatice. Ne-a impresionat, la Magda Popovici, discreția cu care a știut să-și joace energia exultantă, intensitatea pasiunii cu care și-a interpretat momentele de confesiune și sinceritate, disponibilitatea de a trece de la o stare afectivă la alta, în sfîrșit, inteligența tăcerilor, sub aparența cărora am deslușit de fiecare dată o atenție încordată, susceptibilă la fiecare reacție și gest al celor de pe scenă. Cu egală finețe, George Bănică a cucerit de fiecare dată sala prin dezinvoltura sa, cu umorul ușor zeflemist pe care-l aborda (tentația „cîrligelor” ar trebui să fie aici mai controlată) și printr-o mobilitate scenică remarcabilă. Cu un joc sobru și elegant, Gabriela Vlad părea totuși obligată uneori la zigzaguri nemotivate și false agitații în scenă (discuția dintre Eliza și Ranet), care ar fi putut fi, desigur, evitate de o inspirație regizorală mai aplicată.

Să încheiem șirul însatisfacțiilor noastre, adăugînd încă una, referitoare la muzica inexpressivă și oarecare ce a ilustrat spectacolul (din nou, aceeași lipsă de gîndire a funcționalității elementelor de spectacol). Ne pare rău că nu am putut face decît atît de puține mențiuni pozitive. Căci *Corigență la dragoste* era o piesă demnă de un destin mult mai bun, destin pe care Teatrul „Ion Creangă”, cu toate bunele intenții, nu a știut să i-l dea. Așteptăm de la alții...