STRUCTURI DRAMATICE ÎN TEATRUL LUI G. M. ZAMFIRESCU

DE

FLORIN FAIFER

O evoluție fluctuantă, între *literar* și *teatral*, între *real* și *simbolic*, manifestă în dramaturgia lui G. M. Zamfirescu *expresia dramatică*, modelată sub două tensiuni diferite — una pornind din lăuntrul operei, alta, de turnură mai eseistică, purtînd însemnele unei viziuni preponderent teoretice. Atunci cînd aceste impulsuri intră în consonanță, din fuziunea lor — care nu scapă totuși de un anume dezechilibru — se zămislește „comedia tragică" *Domnișoara Nastasia*. Dealtfel chiar această sintagmă („comedie tragică") exprimă efortul spre sinteză al unei inegale și contradictorii dramaturgii.

Aproape că nu există articol sau intervenție în care scriitorul, în dispoziție polemică, să nu insiste asupra caracterului esențialmente literar al scrisului dramatic, gen care recunoaște suveranitatea cuvîntului, alte modalități de expresie fiind pentru el subsecvente. „Teatrul literar" este delimitat, așadar, de „teatrul teatral" [1]. Licitînd cu deosebire procedee și efecte formale, „teatrul teatral" este un fenomen modernist, cu ingeniozități spectaculare, în infraetiune însă față de *text*, pe care îl desconsideră oarecum, îngrădind expresivitatea discursului dramatic, condiționat mai ales de „un adevăr artistic nou, un adevăr uman și social nou, un adevăr nou în gustul contemporan" [2]. G. M. Zamfirescu, susținător entuziast al pieselor de avangardă, disociază energic între noțiunile de „modernism" și „modernitate" [3]. Dacă respinge modernismul, înțeles mai mult ca o extravagantă gesticulație de virtuozitate, în schimb el se declară adept al unui teatru modern. Adică, în concepția sa, al unui „teatru umanitar și de idei". Argumentația, punînd în paranteză inovațiile, de fapt artificiile gratuite, își are dialectica ei, deconspirată prin aserțiunea de o conduită strict literară: „numai un text nou poate impune forme noi" [4]. Pledoaria apoi se extinde, implicînd elementul istoric și sociologic. Într-o epocă de faliment, de criză a valorilor sociale și morale, structurile

---

[1] C. Panaitescu, *Azi ne vorbește: d. George Mihail Zamfirescu*, „Facla", XII, 1933, nr. 794.

[2] Radu Popescu, *Tot despre Teatru...* [interviu cu G. M. Zamfirescu], „Facla", X, 1931, nr. 417.

[3] *Idem.*

[4] *Fotoscopul și drepturile de autor ale directorilor de scenă*, în George Mihail Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, București, Edirura Minerva, 1974, p. 92.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

existente nu rămîn imobile, „viața depășește tiparele“ [5], ceea ce în ordine estetică subminează o dată mai mult orice prejudecată formalistă. Teatrul se cuvine să aibă aceeași deschidere în fața vieții ca și proza, ca și romanul, reflectînd în profunzime realitatea semnificativă a unei epoci („clocotul contemporan“), stările de conștiință, stările conflictuale, „zbuciumul și credințele, durerile și visurile, sau eforturile spre mai bine, spre adevăr și frumos caracteristice vremii“ [6]. Prin urmare opera dramatică, formă specifică de *literarizare*, nu poate fi decît o „operă sintetică“ [7], absorbind substanța unui moment anume (istoric, social, ideologic, existențial) sub acea prismă simbolică prin care clipa primește reflexele eternității. Această natură sintetică solicită o valorificare prin *cuvînt* („acest prim și esențial element al teatrului“ [8]) a acelor valori (morale, psihologice, caracterologice ș.a.m.d.) care întrec măsura obișnuită. „Valori în summum“, generînd structuri dramatice a căror complexitate, oglindind complexitatea însăși a realului, să tindă printr-o caracteristică transcendere (caracteristică pieselor lui G. M. Zamfirescu, dar și creației dramatice expresioniste) către un cîmp semantic mai abstract. Un orizont situat „dincolo de spațiu și de timp“, unde simbolul, decorticat de „elemente formale“ [9] și sporindu-și astfel concentrația semantică, poate crea o ambianță alegorică. Opera dramatică ar însemna deci, într-o definiție mai strînsă, caractere sintetice într-o acțiune sintetică.

În întreaga dramaturgie a lui G. M. Zamfirescu se resimte, cu oscilații, cu împliniri și nereușite, această voință de a construi complex, supraetajat, aruncînd punți (un „pod de argint“, ar spune scriitorul) între real și imaginar, imaginar și simbolic, concret și abstract. Totul într-o expresie ambiguu-sintetică, ductilă, încercînd să tragă esențele tari ale vieții într-un mănunchi de sensuri în care aparențele imediate să dea la iveală răsfrîngeri metaforice, poetice, filozofice. Expresionismul nu reprezintă aici doar o incitație din afară a unei estetici și a unei ideologii (care își pun oricum pecetea lor distinctă), ci totodată o formă de electție dictată din lăuntrul acestui teatru, sub un stimul propriu, genuin. S-ar putea risca afirmația că, dacă expresionismul n-ar fi existat, dramaturgia de care ne ocupăm și-ar fi inventat, *sui generis*, propriul expresionism. Acest expresionism lăuntric, dacă se poate spune, dă relief teatrului lui G. M. Zamfirescu.

În actul dramatic *Cuminecătura* (1925), modelul clasic (nuvela *Alexandru Lăpușneanul* a lui C. Negruzzi) ar fi putut exercita, tiranic, o înrîurire care să ducă la o parafrază comodă, la o construcție rectiliniu tradițională. Însă chiar în această piesă de început critica a surprins intenția de a figura, prin personaje, simboluri ale umanității. Ceea ce înseamnă că față de capodopera negruzziană dramaturgul este, în fond, mai „infidel“ decît ar putea să pară. Într-adevăr, piesa, altminteri cu destule improprietăți și distorsiuni, nu e deloc doar un decupaj cuminte, presărat cu răzlețe accente poematice. Modelul literar suportă o exacerbare, în așa fel încît masca și gesticulația, trăsăturile fizice și morale ale Lăpușneanului se înscriu într-un registru supra-

[5] *Teatrul contemporan*, în *op. cit.*, p. 72.
[6] *Repertoriul și criza de directivă*, în *op. cit.*, p. 61.
[7] *Teatrul contemporan*, în *op. cit.*, p. 72.
[8] C. Panaitescu, *ibidem*.
[9] *Storin și încă ceva...*, în George Mihail-Zamfirescu, *idem*, p. 22.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

dimensionat, tensionat pînă la insuportabil, contiguu manierei expresioniste. Straniul personaj, stăpînit de forțe ale răului, bîntuit de obsesii macabre, e un energumen cu viziuni sanguinare delirante, de un fast demențial, care îi procură stări oscilînd imprevizibil între atîțarea infernală și extazul maladiv. O asemenea creatură s-a înstrăinat evident și de fila cronicarului și de personajul mai introvertit, de o rafinată viclenie, al lui Negruzzi. Aparițiile acestui teribil (și neverosimil) voievod, răspîndind în jur neliniște și groază, amintesc de imaginile halucinante din filmele unor Lang, Murnau sau Eisenstein. G. M. Zamfirescu elaborează la o altă scară și într-o altă dinamică decît aceea a nuvelei, violentînd liniile și accentele, proiectînd totul într-o viziune în care echilibrul clasic al prozei originare s-a frînt. Ritmica impulsivă, spasmodică a fluxului dramatic provoacă o expresivitate accentuată, contorsionată de febra expresionistă. Dramaturgul, încă nesigur pe uneltele sale, împinge excesele pînă la limita la care tragismul decade în grotesc. Ceea ce trebuie subliniat în acest comentariu, care are în vedere mai mult tendințele piesei (și ale dramaturgiei lui G. M. Zamfirescu în genere) și în mai mică măsură realizarea artistică, este faptul că, încă de pe acum — de la *CumineCătura* — se poate decela o criză a literarității. Sînt instantanee în care cuvîntul cedează întîietatea pantomimei, comunicînd prin mijlocirea altui sistem de semne, specific teatrale, care se pot dispensa de cuvînt. Este o gestică, adevărat, convențională, recurgînd la atitudini scenice desuete (lacrimi, rînjete, invocații, leșinuri ș.a.), ținînd de simbolistica melodramei forte, agitată și tenebroasă. Totuși, *CumineCătura*, cu atracția ei nestăpînită pentru situațiile de paroxism și comoție tragică, vădește o bună intuiție dramatică, un instinct al progresiei dramatice, al gradației efectelor, strecurînd, ca sub apăsarea unei fatalități, presentimentul sumbru (însușire cu eficiență maximă în *Domnișoara Nastasia*). Predilecția pentru alternarea bruscă de simțăminte — procedeu încă mecanic — își asociază antiteza și contrastul (psihologic, tipologic), la fel ca și manevrarea, deocamdată stridentă, a contrapunctului. Faptul că în actul său dramatic Zamfirescu se inspiră din nuvela lui C. Negruzzi ar putea fi o mărturie a preferinței lui pentru teatrul—literatură. Interesant este însă că, în alegerea pe care o face, el se oprește tocmai asupra unei proze de structură dramatică, o mică tragedie shakespeareană în decor moldav. În piesele ce vor urma se poate urmări un proces de instaurare a teatralității — devenită dintr-un limbaj paraliterar o paradigmă cu propriile virtuți dramatice.

O tendință dominantă a teatrului lui G.M. Zamfirescu este aceea de a-și intensifica expresia dramatică pînă la gradul la care aceasta cristalizează în simboluri. Este stadiul în care *literar* și *teatral* se conciliază, intră în confluență, apropiindu-se de sinteza rîvnită de dramaturg. Uitînd de propriile teoretizări, scriitorul recurge, lipsindu-se de cuvînt, și la hieroglife proprii limbajului teatral, uneori investite cu semnificații noi. Vibrația lăuntrică a acestui teatru (Camil Petrescu scria, exagerînd desigur, despre *CumineCătura*: „Sînt puține piese scrise în românește cu atîta vigoare interioară — cu atîta sens al adevărului sufletesc“ [10]) îi conferă — în scenele izbutite — o

[10] Camil Petrescu, *Noi autori dramatici*, în *Teze și antiteze*, București, Editura „Cultura națională“, p. 322.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

iradiere mai presus de cuvînt. Verbul nu-şi mai este suficient sieşi şi nici nu comunică îndeajuns cu ambianţa, de aceea el se întrepătrunde cu ceremonialul gestic, cu unduirea sugestivă, încremenită din cînd în cînd într-un hieratism elocvent. Cum spune însuşi G. M. Zamfirescu, analizînd personajul Vulpaşin, „gestul — de cele mai multe ori — e chemat să spună ceea ce individul nu poate sau nu ştie cum să exprime“ [11]. Se conturează astfel un fel de iconografie scenică — încă o *figură* specifică dramaturgiei zamfiresciene. În *Domnişoara Nastasia*, Vulpaşin apare crucificat, la un moment dat, pe fondul unui zid întunecat, semnificînd martiriul, dintr-o amarnică dragoste, al unui ins cu cugetul nebulos ; Nastasia trece şi ea printr-o asemenea, imaculată însă, dureros luminoasă clipă de crucificare — icoană a purităţii înfrînte în înălţarea ei, mistică, spre „lumina mîntuitoare a iubirii“ ; „omul care plînge e icoană“, şopteşte în răstimpuri bătrînul Ion Sorcovă, fixînd prin această formulare sentimentală o anumită propensiune a imaginaţiei dramatice a scriitorului. În *Sam*, „gestul de Christ“ este esenţial în simbolistica piesei. Înainte de a se azvîrli în mare, cu decizia tragică, izbăvitoare pentru el, a sinuciderii, Sam are „o clipă de crucificare pe zare“ ; Ida şi Bianca, întruchipări transparente ale principiului pasivităţii, murmurînd îndemnuri la resemnare, propovăduind renunţarea la luptă şi acţiune, rămîn în nemişcare „cu braţele ridicate în adorare, aşa cum sînt pictate sfintele, în icoanele bizantine“. Imagistica biblică se insinuează pînă şi în piesa „de salon“, „comedia amară“ *Idolul şi Ion Anapoda*, unde o apariţie oarecare a Frosei ar vrea să evoce „buclele blonde cu care Magdalena i-a şters picioarele lui Christ“. În semantica dramaturgiei lui G. M. Zamfirescu, linia extatică, stilizată desemnează o stare ajunsă la apogeu, este un corolar simbolic. Pînă la acest nivel este activă înclinaţia, aproape permanentă, de a înteţi, de a potenţa stările, de a exagera cu un tîlc anume gesturile, ceea ce, atunci cînd presiunea veristă o îngăduie, difuzează o atmosferă oarecum abstractă, esenţializată, matcă a limbajului alegoric. Într-un peisaj cu dimensiuni modificate mai pertinente sînt valorile psihologice neobişnuite. Personajul, păstrîndu-şi desigur logica lăuntrică, suportă o deviere, o remodelare a identităţii sale, care devine ambivalentă, asumîndu-şi „rosturi simbolice“. Prezenţa lui tinde să depăşească tiparele unei tipologii prea strict dependente de concret, el evoluînd (în *Sam*, îndeosebi) spre prototip, spre arhetip, încorporînd (fără însă a-şi pierde insignele realului) un principiu, dînd viaţă unei idei, exprimînd o esenţă indestructibilă. Dinamica personajului, ca şi a ideii, se consumă într-un viu balans, romantic, mărturisind sentimentalitatea adîncă a acestui teatru care, între ideal şi real, ţinteşte mereu spre o efigie sintetică.

În *Domnişoara Nastasia* (1928) retorica intensă a pasiunii este ritmată cu multă rigoare dramatică. Simţul progresiei pare a fi însuşirea de căpetenie a dramaturgului, care, într-un subtil dozaj de efecte, face loc treptat fiorului tragic, în care vibrează presimţirea unui implacabil sfîrşit. Piesa, cu toate scăderile de voltaj, are şi forţa şi austeritatea unei adevărate tragedii, în care „vina tragică“ a personajelor e sădită în pasiunea însăşi, care le-a înrobit şi care le devastează. Iubirea, în piesele lui G. M. Zamfirescu, poate să preschimbe ordinea lumii, ea înalţă sufletele, le transfigurează, dar le duce şi

[11] *Storin şi încă ceva...*, *idem*, p. 23.
[12] *Idem*, p. 16.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

la pierzanie — și atunci ia mințile, răvășește sufletul, împingînd la crimă sau la sinucidere. Elanurile, de fervoare sentimentală — incontinent literaturizante —, alunecă adesea într-o tonalitate depresivă. Iluziile sau visurile pe care și le făuresc împătimiții, proiectul imaginației lor febricitante intră (cu excepția „comediei amare" *Idolul și Ion Anapoda*), printr-o funestă fatalitate, într-o curbă descendentă, finalul pecetluind cu un acord de scepticism sau dezamăgire o orchestrație tumultuoasă în care prevestirea eșecului este un refren obsesiv. În tipologia zamfiresciană eroul caracteristic este învinsul, fie că înfrîngerea se produce în realitatea imediată, frustă a pasiunii, fie în sfera de transcendențe (uneori, doar aparente) a ideii. În cumpăna, cu echilibru fragil și nestatornic, dintre vis și viață, dorința neîmplinită, deziluzia atîrnă întotdeauna mai greu. O zadarnică „goană după fluturi" (asemănarea cu titlul piesei lui Bogdan Amaru nu e întîmplătoare) — o „goană a sufletelor spre mai bine, spre mai frumos" [12]. În acest dialog al sentimentelor se întrezăresc reflexele unui mediu cunoscut, care în *Domnișoara Nastasia* are o concreteță ce nu se dispensează de amănuntul naturalist. Este mahalaua, cu lumini și umbre, cu izbitoare contraste și vălmășagul specific de patimi, de bucurii și necazuri. În viziunea romancierului și a dramaturgului G. M. Zamfirescu sufletul mahalalei își are complexitatea lui. Aici, la periferie, „la fund" (înrîurire gorkiană), sălășluiește o umanitate deposedată, frustrată, suportînd de voie, de nevoie sordidul sau precaritatea existenței. Dar dincolo de suferință și mizerie, de resemnarea aparentă, pîlpîie, pentru a irumpe cîteodată, un aprig dor de evadare „dincolo de barieră", acolo unde imaginația plăsmuiește, ca într-un miraj, o lume purificată de ceea ce îl poate umili, sau înrăi, sau degrada pe om. În sufletul mahalalei mîndrie și obidă, cruzime și duioșie, brutalitate și tandrețe se împletesc, dar peste toate domnește disperarea. G. M. Zamfirescu este un analist profund al acestei lumi, pe care o descrie cu lirism și vehemență, cu sarcasm și compasiune, configurînd un cu totul alt univers decît acela înfățișat, în tonuri caustice, de Caragiale. Din necesități de contrapunct, unele pasaje de șarjă în spirit caragialesc nu lipsesc totuși.

Paradoxul este că, deși surprins cu atîta acuitate, acest mediu ar reprezenta de fapt în intenția dramaturgului un cadru convențional, menit să susțină un etaj de semnificații mai abstracte. Prin urmare, într-un climat de ambiguitate semantică, Nastasia și Vulpașin — glosează G. M. Zamfirescu — „puteau fi plasați în orice altă atmosferă și în orice epocă" [13]. Însă realismul piesei (cu infiltrații naturaliste) nu lasă prea liber, totuși, acest joc de sensuri. Într-o tragedie în care realul se vede ispitit de nălucile imaginarului, eroii își doresc, fiecare în felul său — nebulos (Vulpașin) sau „iluminat" (Nastasia) — să se smulgă din situația în care se simt captivi. În acest plan „mahalaua" capătă, într-adevăr, o accepție simbolică. Este un spațiu închis, în care tensiunile care se acumulează, tocmai pentru că nu se pot elibera — decît poate printr-un gest necugetat, funest — ajung la incandescență, arzînd totul pînă la esențe, pînă la ceea ce rămîne etern în sufletul omenesc. Cuplul tragic Nastasia—Vulpașin s-ar desprinde, așadar, în momentele de intensificare a nefericitei lor patimi, de „elementele formale

[13] *Idem*, p. 16.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

ale locului“ [14], bărbatul fiind un „om desprins din timp și loc“ [15]. Vocația abstractă a personajelor (și a piesei), la care dramaturgul ține atît, este însă mai mult o virtualitate, o posibilitate speculativă. Atît Vulpașin cît și Nastasia pot fi cu greu imaginați într-un alt loc și în alte circumstanțe decît în acelea în care își duc zilele, care i-au format într-un anume fel și care le condiționează zbuciumul fără ieșire. Dealtfel, *Domnișoara Nastasia* constituie în primul rînd o izbîndă a realismului și prima ei calitate este intuiția pătrunzătoare a lumii pe care o evocă, în ceea ce are aceasta mai specific și autentic (psihologie, limbaj, tipologie). Veridicitatea e pe alocuri prea severă pentru a mai îngădui proliferarea simbolului — care, fără îndoială, subzistă în straturile profunde ale dramei, ca o latență pe care maniera supralicitantă (proprie acestei dramaturgii) o poate oricînd activa.

Personajele, în *Domnișoara Nastasia*, sînt structuri psihologice construite prin contrast (alt procedeu predilect, mai curînd melodramatic). Vulpașin, în exegeza autorului însuși, ar fi fiind un „caracter complex, un potențial de viață cu toate culmile și scăderile, cu toți demonii și îngerii laolaltă“ [16]; îngemănare de „fermitate și blîndețe“, el nu este doar o simplă și banală haimana bucureșteană (în *Adonis*, acest tip de personaj — haimanaua — va primi chiar un nimb de poezie). Nu Vulpașin ar fi agentul declanșator al succesiunii de nenorociri, ci Nastasia, în optica scriitorului, este prima răspunzătoare de cele ce se întîmplă, și mai ales de uciderea seraficului Luca. Încă o dată, piesa se dovedește oarecum infidelă, urmărindu-și într-o curgere firească drumurile care-i sînt proprii. Căci Vulpașin, îndeosebi, nu se arată „blînd“ deloc și faima rea de „spaimă a mahalalelor“ i se potrivește prea bine. Frămîntările lui nu denotă complexitate — care presupune îndeobște reacțiune intelectuală — ci sînt o manifestare a violenței unui suflet necvoluat. El emană forță, desigur, dar o forță agresivă, cu niște resorturi primitive. Doar patima pentru Nastasia îl îngenunchează, ceea ce înseamnă că, prin complicațiile neobișnuite pentru el, în cugetul lui începe abia să licărească și lumina altei înțelegeri. Suferința umanizează — suferința lui Vulpașin e mai mult un geamăt tulbure, scrîșnit, în care a pătruns și îndurerare și disperare, dar pe un fond de brutalitate și cruzime. Vulpașin, născut în mahalaua bucureșteană, e dăruit de autor cu un suflet slav. Oricum, tipul „ucigașului cu suflet de copil“, gata oricînd să omoare, din sălbăticie ori chiar din dragoste, e mai degrabă extraneu perimetrului literar autohton, un fiu vitreg al acestei literaturi.

Dacă G. M. Zamfirescu, în pofida titlului piesei, consideră că personajul principal ar fi Vulpașin, piesa restituie această prerogativă personajului titular, Nastasia. Trăirile ei, în crescendo, urcă pînă la un prag aproape halucinant. De la fericire și speranță, cînd îi e lumea mai dragă, ea se prăbușește în deznădejdea cea mai sfîșietoare. Replicile și purtările ei prind să se învăluie într-un mister plin de cele mai negre amenințări. Unele intonații par nefirești, privirea are uneori o fixitate stranie, eroina se mișcă și vorbește ca într-o transă, stare psihică provocată de șocul morții lui Luca și apoi de încordarea supraomenească prin care își disimulează planul cumplitei vin-

[14] *Idem*, p. 22.
[15] *Idem*, p. 15.
[16] *Idem*, p. 22.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

dicte. Din acest punct granițele dintre firesc și nefiresc, dintre adevărat și neverosimil se modifică și se întîmplă ca anumite efecte (și psihice, dar și scenice) să scape autorului de sub control. În *Cumineclătura*, tiranul pus pe nelegiuiri atroce se lasă cuprins, auzind vuiet de clopote ce răsună ca un memento al mîniei și al pedepsei cerești, de o teribilă tulburare și o umilință subită îl încovoaie. Aici a intervenit o cauzalitate extrinsecă, un mecanism exterior personajului, falsificîndu-l. În *Domnișoara Nastasia*, credința lui Vulpașin că, după pieirea rivalului, în sufletul Nastasiei s-ar putea deștepta iubirea pentru ucigașul însuși — pe care ea poate îl bănuiește, poate nu — credința lui în această „dragoste cum n-a mai fost" e nu numai surprinzătoare, ci și cam curioasă. Personajul, aflat și el într-o transă-transa iubirii, dar și a crimei —, simte sub imperiul unei logici paradoxale a sentimentelor, ceea ce naște și o impresie de absurd. În asemenea clipe, totul devine posibil — dramaturgul atinge treapta de transfigurare spre care tinde. Felul în care Nastasia își pregătește răzbunarea, cu o fantezie ciudată și cutremurătoare („plan de o subtilă perversitate" [17], nota undeva Otilia Cazimir, degradînd personajul) face din ea o eroină cu aptitudinea marilor opțiuni tragice. În orice caz, un personaj care, tipologic, a evadat din Mahalaua Veseliei, depășind determinările și încadrările prea stricte. „Elanul mistic de viață nouă" [18] (înrîurire a literaturii ruse) înalță personajele deasupra condiției lor, „la o altitudine de cel puțin două palme mai sus de pămînt" (cu o specificare a scriitorului însuși pe marginea piesei *G. R. 8*), ceea ce presupune și un dram de irealitate, croind făgaș poeziei.

În *Domnișoara Nastasia* atît cuvîntul (captînd reflexe ale subconștientului) cît și mișcarea, gestul au funcții dramatice consonante. Acest echilibru ar explica într-o măsură ascendentul acestei scrieri asupra acelora în care real și simbolic, abstract și concret nu intră decît rareori în rezonanță. În *Domnișoara Nastasia* G. M. Zamfirescu s-a apropiat cel mai mult de idealul său literar (dramatic): un „suflu de umanitate", un „clocot" subiacent, care să înalțe personajul la un potențial simbolic.

Alte piese ale lui G. M. Zamfirescu (*G. R. 8*, *Adonis*, *Sam*) se înscriu nemijlocit într-un registru simbolic, parabolic, intenția demonstrativă (mai niciodată absentă) fiind, sub tutela tezei, cu atît mai străvezie. Tinzînd către idee, acest teatru este totuși mai expresiv prin sentimente. Metafora intermediază între ele, dînd o tentă abstractizantă (nu o dată aridă) unor relații mai mult poematice decît filozofice. În *Sam*, mai ales, dacă lipsește freamătul sufletesc din *Domnișoara Nastasia*, ideația capătă în schimb un relief mai pronunțat. Realul transcende lesne în imaginar, iar ceea ce mai înainte era de un neverosimil livresc, romantic, poate contrariant, participă acum de la sine la construcția unei alegorii. *Grup revoluționar 8* (1929—1930) se și subintitulează „glumă neverosimilă cu dragoste și moarte". Sugestia ludică, de faceție ușor absurdă, relevă o disponibilitate mai slobodă a fanteziei — o fantezie supravegheată îndeaproape de rațiunea teoretică a argumentației dramatice. Între David și Simona, membri ai unui „grup revoluționar" cu țeluri absconse, are loc un pariu bizar, menit să pună la încercare

[17] „*Domnișoara Nastasia*" *de George Mihail Zamfirescu*, în Otilia Cazimir, *Scrieri despre teatru*, ediție îngrijită, prefață și note de George Sanda, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 97.
[18] *Storin și încă ceva...*, în George Mihail-Zamfirescu, *ibidem*.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

fibra „eroică" a tînărului insurgent, capacitatea lui de a săvîrși acte extreme, de care acțiunile revoluționare pe care ei le plănuiesc ar putea avea oricînd nevoie. Ca să-și dovedească tăria morală și adevărul simțămintelor (iată deci că afectele nu sînt nici în acest context eliminate din formula dramatică), David este supus de exaltata Simona unei încercări mai mult decît neobișnuite, el trebuie, într-un interval anume, să o ucidă. Dar nefiind în stare să-și abstractizeze pînă într-atît propria ființă (situație iarăși simptomatică pentru teatrul lui G. M. Zamfirescu), tînărul, nevoit să acționeze într-un fel, alege o soluție la fel de necugetată și violentă, sinuciderea. Relația dintre dragoste și moarte, motivul pasiunii care transfigurează dar poate și distruge sînt reluate și dezvoltate mai eseistic, dar cu un contrabalans sentimental. Argumentul social, politic, acela care face ca drama să coboare de la „o altitudine de cel puțin două palme mai sus de pămînt", intervine ca un rapel la concret, ca o ancorare în real. Acești nesăbuiți vor fi fiind nebuni, comentează autorul, dar nebuni „cum sînt toți deschizătorii de drumuri", ei își oțelesc firea, deci, nu într-un exercițiu ilogic, în acte gratuite, ci se pregătesc, după un ritual al lor, pentru a putea acționa eficient și asupra unor structuri sociale sclerozate. În *G. R. 8* se verifică, totuși, mai puțin o idee și mai mult un complex afectiv.

Acest fond de sentimentalitate care răbufnește din cînd în cînd, și mai ales în secvențele de mare dramatism, îmbracă adesea un veșmînt poetic, sub irizările unei fantezii lirice. Literatura își reintră atunci în drepturi, chiar cu asupra de măsură. Cînd se sublimează în reverii, reveria poate să însemne un refuz al realității, „acoperită" de o realitate de semn opus. În *Domnișoara Naslasia*, eroina visează cu înfrigurare viața care o așteaptă „dincolo de barieră", în Popa Nan, unde Mahalaua Veseliei va rămîne doar o întunecoasă și neplăcută amintire. Chiar și dragostea ei pare să fi izvorît dintr-o exasperare și o nevoie impetuoasă de altceva — care nu e, neapărat, iubirea. Luca însuși e mai puțin obiectul și inspiratorul afecțiunii ei, cît mîntuitorul, cel care o va izbăvi de blestemul unei vieți fără orizont. O altă formă de visare este retroactivă: bătrînul Ion Sorcovă oftează, dus pe gînduri, după viața care a fost (aici e vorba și de o reacție psihologică a senectuții). Această pendulare continuă între fantasme și realitate se rezolvă de obicei cu duritate, parcă după voința sumbră a unei fatalități neînduplecate, prin destrămarea țesăturii diafane a închipuirii. Numai în „comedia amară" *Idolul și Ion Anapoda* (1935) visul se împlinește, iar neverosimilul întîmplării e pecetluit printr-un final ca de poveste (ca în povestea cu fata-moșului-cea-cuminte, care își primește răsplata răbdării și înțelepciunii ei). E un stop-cadru de feerie, scăldat într-o lumină cam artificială.

Dacă visul, prin urmare, înseamnă fie o negare, fie o extensiune a realului, translația aceasta către imaginar se poate interpreta și ca o metaforă, o parabolă a artei. Ca în *Adonis* (1930), „parabolă cu o haimana, o portocală și un vis". De o fermecătoare „haimana", un tînăr ce-și poartă pașii prin decorul nocturn, ca și ireal, al peisajului sublunar, unde contururile se estompează și toate par transfigurate, se îndrăgostește o femeie care îl zărește trecîndu-i mereu pe sub ferești. Femeia, Manuela, este și pictoriță, și această aventură inefabilă, de o mare puritate, îi inspiră dorința de a imortaliza imaginea fugară și făptura de Adonis a frumosului necunoscut. Viața lasă treptat locul închipuirii. Într-o scenă poetică, de sugestie mitică, atunci cînd portretul e gata,

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

viața tînărului se stinge — el moare pentru a dăinui pe pînza unui tablou, într-o durată eternă, în realitatea secundă, în „aureola" artei. Cu toate naivitățile suave, interferarea de sfere și rotirea simbolurilor au o fluență lirică.

O parabolă, sub zodie expresionistă, este și *Sam* (scrisă în 1927—1928, publicată în 1939), unde reflexia asupra destinului omenesc însoțește avatariile unui erou exponențial, cu veleități prototipice, plasat într-un spațiu și un timp absolut. O „poveste cu mine, cu tine, cu el", în care își deapănă firul „o jalnică tragodie a omului de acum, care nu e rus, român sau german". Sub zarea abstractă, elanurile dintotdeauna ale dramaturgiei lui G. M. Zamfirescu se convertesc, pătrunse de tîlcuri alegorice. Ceea ce în *Domnișoara Nastasia*, și nu numai acolo, era o ascensiune irepresibilă spre „lumina" iubirii, prin care viața își împlinește rostul, se preface acum în „dorința unanimă de altceva sufletesc și social". Și tematica, și atmosfera, și maniera, cu expresivitatea ei apăsată, și tonurile violente evocă, ideologic și dramaturgic, expresionismul. Personajele își părăsesc aproape cu totul identitatea lor concretă — predispoziție, dealtfel, mai veche în teatrul lui G. M. Zamfirescu, ivită încă de la *Cumineсătura*. În *Domnișoara Nastasia*, în scena gorkiană a cîrciumii, cîteva mizere apariții cu o „plastică psihologică" destul de vagă sînt denumite — într-o prea transparentă onomastică — Pacoste, Omul necăjit, Haimanaua ș.a. Intenția unei asemenea denominații poate fi expresionistă, lipsește însă sarcina dramatică specifică, detenta simbolică. În *Sam* personajele sînt, structural, alcătuiri simbolice, cu trenă categorială („un om care a suferit", „omul istoriei", „omul cu strămoși care au suferit"), inserate într-un sistem arhetipal, chiar dacă insuficient închegat. Aventura existențială a lui Sam (numele, cu sorginte slavă, ar însemna „însinguratul") se desfășoară într-un periplu tragic, de o fatidică simetrie — deschizîndu-se cu o încercare de sinucidere și sfîrșind cu o sinucidere. Itinerarul, cu aparențe de concretețe biografică, este mai curînd al unei *idei*, un parcurs sinuos, prin meandrele unei experiențe sufletești, morale dar și intelectuale. În palierul filozofic al piesei raportul real/imaginar se redimensionează, imaginarul fiind, în conjunctura alegorică, iluzia mistificatoare, livrescă, o aparență înșelătoare a existenței. Captiv pe un tărîm al amăgirii de sine, al unei irealități în fond, Sam are dintr-odată revelația, șocantă, a alienării — ceea ce el numește „tragedia de a nu putea fi Tu". Itinerarul său va fi de aceea unul al regăsirii de sine, cît și al explorării sensurilor adevărate, profunde ale vieții, pe care omul se cuvine să le stăpînească, în sinteza lor armonioasă, pentru că ele dau preț unei existențe. Odată descoperite, aceste sensuri trebuie reformulate — prin vrere și prin acțiune — „mîntuite" printr-un gest (în *Sam*, un gest mesianic), care să însemne faptă revoluționară ori, în instanță extremă, sacrificiu de sine. Sub semnul unei voințe reformatoare, ce presupune mai întîi o purificare sufletească și morală, se instituie și premisele pentru prefacerea unui sistem social perimat. Alternativa, implicînd o dialectică a contrariilor, este între luptă și acțiune, pe de o parte — pasivitate și resemnare, pe de alta. Soluția pare să fie aceea combativă, indiferent de încercările, suferințele pe care le pricinuiește și care nu fac decît să sporească însemnătatea izbînzii. Sam este solicitat de două voci contrarii, exprimînd două principii contrastante, întruchipate prin făptura simbolică a Femeii în roșu, care cheamă imperios la acțiune, fie și irațională, ademenind prin voluptatea primejdiei („clipa de primejdie"), a aventurii (nesăbuită, temerară, eroică)

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

și Femeia în alb, care predică renunțarea, liniștea senină, împăcarea. Sam, în care două suflete se zbat și se înfruntă, se lasă călăuzit de imboldul activ, în care întrevede singura posibilitate a reușitei. „Icoana" resemnării el o înlătură cu hotărîre, iar mărturisirile lui Pavel, „omul care a suferit" („alergarea după fluturi" e un laitmotiv metaforic), îi apar nu ca o premoniție, ci numai ca o tristă spovedanie a unui înfrînt tocmai fiindcă nu a știut să lupte, să-și desfidă soarta, să-și impună propria voință de a fi. Tribulațiile lui Sam, după tipicul expresionist, îl poartă prin locuri diferite, cît reale — cît fictive, prin împrejurări și experiențe (erotice, războinice, politice) care par la început a-i revela „marea taină" a „găsirii de sine", pentru a-și divulga apoi deșertăciunea („Nu există fericire, demnitate și adevăr uman"). Ratînd șansele propriei realizări, individul se vede anihilat de marele mecanism. Toate acestea nu fac decît să-i adîncească scepticismul și deprimarea. Iluziile dispar una cîte una, se împrăștie ca niște fluturi evanescenți, și adevărul care i se impune cu o persuasiune crescîndă este că această omenire degradată prin minciună, cruzime, egoism își urmează implacabil mersul, după legi prestabilite — așa cum conchide, cinic, Yakow, „omul istoriei". E un univers ostil, străin. Alteori, lumea pare un carnaval, o „farandolă de măști", înfățișînd ca într-o absurdă, grotescă diorama „umbre surîzătoare într-un decor de basm". Nici „flacăra" purificatoare a războiului („dansul morții și al purificării"), nici „revoluția spirituală" pe care o inițiază în utopica „Republică a Demnității Umane" nu se dovedesc mai puțin zadarnice. Vocea lui Sam clamează în deșert, îndemnîndu-și semenii la frățietate și împăcare, la înțeleaptă omenie. Cărările lui nu duc nicăieri, jertfa sau dăruirea de sine rămîn un prinos fără rost, fără ecou, poate chiar jalnic. Nici un liman mîntuitor nu se presimte în acest teritoriu alienant, în care se întretaie doar nesfîrșite drumuri de calvar, pe care fiecare își suportă martiriul : „Și pe fiecare drum un Sam cu o cruce pe umăr". Deruta însinguratului ajunge la un punct culminant : „Și nici un liman ? De ce atîta frămîntare, atîta suferință, dacă — același final banal... ? Cu ce rost, încotro avalanșa asta oarbă între leagăn și mormînt ?" [19] Cercul se închide printr-un aparent paradox. Pentru Sam spirala spre adevăr, spre adevăruri esențiale nu a însemnat, în fond, decît „fuga dureroasă de adevăr," o amînare dezesperată a unicului final logic pentru el, sinuciderea. Ca și în *Cumineçătura*, clopotele dau zvon unei tragice, amenințătoare prorociri. Ultimele cuvinte ale lui Sam se înalță ca o litanie, preamărind suferința („suferința elixir a scripturii dostoievskiene" [20], spune în altă parte, scriitorul) : „Sfințească-se cerul și pămîntul, în numele suferinței noastre fără popas ! Cred ! Cred ! Cred în suferință, singurul adevăr, singura viață, singura fericire, singura înălțare..." [21] Acest credo, de o exaltare dureroasă, rezumă eșecul unei existențe. Parabola, de figurație expresionistă și argumentație metaforic-filozofică — la fel ca și în alte piese — consfințește înfrîngerea. *Sam* ar fi putut însemna în creația lui G. M. Zamfirescu inaugurarea unei etape noi, a teatrului de idei, cu infrastructura unui poem filozofic de nuanță simbolică, alegorică — „opera sintetică" spre care dramaturgul a năzuit dintodeauna.

[19] George Mihail-Zamfirescu, *Teatru*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii, bibliografie de Valeriu Râpeanu, București, Editura Minerva, 1974, p. 194.

[20] *Repertoriul și criza de directivă*, în George Mihail-Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, p. 63.

[21] George Mihail-Zamfirescu, *Teatru*, p .195

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)

STRUCTURES DRAMATIQUES DANS LE THÉÂTRE DE G. M. ZAMFIRESCU

RÉSUMÉ

En différenciant les productions dramatiques selon la proportion qu'on peut établir entre le réel et le symbolique (qu'il désigne comme *teatrul literar* (théâtre littéraire) et *teatrul teatral* (théâtre théâtral), G. M. Zamfirescu cherche dans le théâtre la synthèse des caractères résultant d'une action synthétique. La démarche critique est incitée à saisir le mouvement de cette oeuvre pour faire sien un registre symbolyque emprunté à l'expressionnisme. Parfois consonnants (voir *Domnişoara Nastasia*), le mot et le geste détiennent tour à tour la prééminence dans l'économie de l'oeuvre. Le réalisme l'emporte alors sur l'argumentation méthaphorique des idées, mais seulement dans une ambiance où les valeurs (psychologique ou autres) font l'objet d'une surenchère en provoquant un surcroît d'expressivité. Le paradoxe c'est que justement dans les pièces qui aspirent au théatre-littérature on constate une obnubilation de la littérarité au profit d'un système de signes propre au théâtre. C'est un processus d'instauration de la théâtralité qui, en partant d'un langage paralittéraire, aboutit à un paradigme proprement dramatique. Le symbole, corollaire de la tendance vers l'abstractisation, est le degré d'intensité acquis par l'expression dramatique où le littéraire et le théâtral s'harmonisent sous le signe de „l'oeuvre synthétique", une vraie obsession du dramaturge. Une mise en scène allégorique, sémantiquement ambiguë, qui permet au personnage d'évoluer à un prototype, tant en gardant des liens avec le réel, qu'il se manifeste dans la réalité fruste de la passion, ou dans la sphère transcendantale de l'idée. Le réalisme, toutefois, n'est pas un stimulus pour le libre jeu des sens, d'où l'affaiblissement de l'inclination vers l'abstrait, demeurée une possibilité plutôt spéculative, mais qui, en revanche, donne l'impression d'irréalité propice à la poésie. Bien que visant l'idée, des pièces comme *G.R.8*, *Adonis* et même *Sam*, forgées d'une manière parabolique, ouvertement symbolique, sont pourtant plus expressives par les sentiments, révélateurs pour le fond subliminal d'une production dramatique où l'on ressent une volonté de structuration complexe, à plusieurs niveaux, qui jette un „pont d'argent" entre le réel et l'imaginaire, entre l'imaginaire et le symbolique, entre le symbolique et le philosophique.

BDD-A1426 © 1979-1980 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 17:12:20 UTC)