

aruncă bucăți mari din aceeași pâine. Dacă eroicul nu mai e posibil, dacă nu mai există Dragoste, Ură, Teroare, cu litere mari, e pentru că în această lume operează „gândirea slabă” și pentru că singurele valori care supraviețuiesc sunt cele estetice.

Dar poate că cel mai poetic dintre texte, din care am extras și motto-ul articolului, e **Țara lui Gufi**. Piesă alegorică, basm modern despre o țară a orbilor care încep să vadă cu ajutorul degetelor, ea conține una dintre cele mai delicate povești de dragoste, cea dintre lola și Robderouă, comparabilă cu iubirea între un nuc și un cais (scena în care lola învață de la Robderouă să pipăie culorile e cea mai frumoasă dintre toate scenele pe care Vișniec le-a scris vreodată).

Tot o capodoperă a teatrului românesc contemporan consider și piesa **Angajare de clovn**. În ea, trei clovni ieșiți la pensie, cu nume italiene ce trimit la ancheta lui Fellini, pornit pe urmele clovnului alb european dispărut, Nicollo, Filippo și Peppino, joacă pentru ultima dată farsa tragică a morții (dintre toți, doar Peppino a fost și actor). Peppino, cel ales, își va juca pentru ultima oară moartea, prefăcându-se și apoi murind de-adevăratelea, pe scena unde un alt

clovn bătrân se instalează și se pregătește să moară. Râsul lui Vișniec e unul trist, un zâmbet muribund.

Celelalte piese nu mi-au plăcut la fel de mult. Mi-e teamă că nu am fost, de pildă, prea convins de **Artur, osânditul**, care mi se pare o piesă cam tezistă și oricum sub nivelul **Cailor la fereastră**, vârful incontestabil al celor două volume.

Scriind despre ele, mi-am clarificat și statutul pe care îl are dramaturgia lui Vișniec în Franța. Autorul este montat de teatre ca Pli Urgent din Lyon, Compagnie du Caribou și Compagnie Vitold-Paparella din Paris, trupe mai puțin cunoscute. Piese sale pot fi jucate fără mari cheltuieli, de ansambluri mici, cu buget redus (aproape că nu au nevoie de decoruri). Cred și afirm cu tărie că, dacă Matei Vișniec va pune surdina influenței lui Beckett în teatrul său, dacă va reuși să dea încă vreo câteva piese de valoare **Cailor la fereastră**, s-ar putea ca el să fie viitorul Eugen Ionescu al culturii franceze din mileniul trei. Dar mi se pare că eu, autorul acestei recenzii, condamnat să povestesc piesele pe care dumneavoastră, cititorii, le-ați văzut sau le veți citi, nu fac decât să vorbesc în gol. Destinul teatrului lui Vișniec a fost ascuns de ursitoare într-o vază plină cu flori. Elevul de 15-16 ani care se întâlnea cu

Beckett pe holurile unui liceu din Rădăuți, tânărul profesor de istorie condamnat să facă naveta la țară, poetul extraordinar ce a scris „Poem care se citește pe sine”, autorul dramatic care în toamna aceasta, la nici 46 de ani, a avut un festival-medalion și și-a strâns în volume principalele piese, jurnalistul de la Radio France Internationale trebuie iubit, adorat, respectat și, mai cu seamă, înțeles. Dar pentru aceasta trebuie mai întâi citit și reprezentat. Faptul că teatre prestigioase din România îi montează permanent piesele e un semn că dramaturgia contemporană valoroasă nu va fi niciodată nici ignorată, nici uitată. Matei Vișniec rămâne pentru critică și spectatori semnul că teatrul românesc nu a avut vreme să îmbătrânească, că generații noi de dramaturgi vor mai apărea din mantaua lui Beckett sau a oricărui alt mare spirit. Sau poate vor apărea chiar din mantaua lui Vișniec.

IULIAN BĂICUȘ

P.S. Diferența dintre teatrul lui Vișniec și cel al absurdului constă în faptul că pentru primul lumea are o finalitate estetică, în timp ce, în al doilea caz, lumea nu are nici o finalitate.

## Ceva ce s-ar putea numi sleire precoce

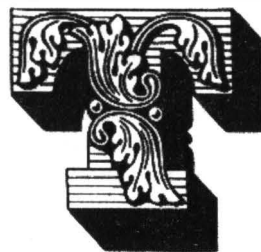
„Ani de zile, până în decembrie '89, nu am văzut alt rost literaturii pe care am practicat-o decât să se constituie într-o măturie și o acuză împotriva sistemului în care am trăit. (...) Mi-am promis că, dacă mi-o mai fi dat să ajung scriitor și în noua mea existență (postdecembristă – n.n.), să nu mai aștern pe hârtie un singur rând al cărui sens să nu poată fi identificat cu ușurință decât de cei în mijlocul cărora trăiesc. Mi-am promis, cu alte cuvinte, să devin un «cetățean (liber) al lumii»...”, scrie Radu F. Alexandru în postfața volumului ce conține noua sa piesă, **Nimic despre Hamlet\***, beneficiară a unui premiu la concursul de dramaturgie „Camil Petrescu” și a Premiului pentru dramaturgie pe 1995 al Uniunii Scriitorilor. Și continuă, în paragraful imediat următor: „**Nimic despre Hamlet** este recunoașterea publică a unui eșec. Nu am reușit să-mi câștig libertatea la care visam, nu am reușit să mă sustrag unei realități care nu

se așază de la sine (...) într-o ordine acceptabilă, cu adevărat, pentru cei mai mulți dintre noi”. Se deduce de aici că reproșul pe care și-l face autorul se referă la neputința sa de a ignora, în operă, temele provenite nemijlocit din prezentul înconjurător, teme bănuite a nu fi demne de interesul cetățenilor într-adevăr liberi ai lumii; și, eventual, la modul în care le-a tratat, presupus a fi (încă) insuficient de direct, de inteligibil.

M-aș grăbi să-l liniștesc pe dramaturg, spunându-i că, după părerea mea, nu în **această** zonă ar trebui să-și plaseze temerile. Dimpotrivă. Subiectul piesei, inspirat dintr-o împrejurare destul de cunoscută lumii literare și artistice – vizita la București, acum vreo doi ani, a unei echipe de realizatori de la BBC, sosiți aici cu intenția de a „implementa” pe postul național de radio un serial despre viața cotidiană în România actuală, proiect deosebit de **successful**, ziceau ei, în alte țări ex-comuniste –, are,

Radu F. Alexandru

### Nimic despre Hamlet



așa cum a fost atacat, o bătaie mult mai lungă și mai puternică decât povestea în sine din care s-a născut. Este vorba despre șase dramaturgi (desemnați doar prin numele mic: Alice, Anca, Adrian, Paul, Hanibal și Cristian) care, adunați

\* Radu F. Alexandru, **Nimic despre Hamlet**, Cartea Românească, 1995.



Într-un birou al Radiodifuziunii la chemarea Oanei, redactor „de specialitate”, proaspăt întoarsă dintr-un stagiul în Anglia, urmează să pună pe hârtie o schiță de scenariu pentru serialul în chestiune. Sunt cu toții, pare-se, oameni talentați, au un trecut comun de rezistență, fie ea doar pasivă, împotriva dictaturii, au fost și, întrucâtva, au rămas prieteni. Și totuși se dovedesc incapabili nu numai să formeze o echipă funcțională, ci și să elaboreze, împreună sau fiecare pe cont propriu, minima eboșă solicitată de „comanditar”. De ce? Pentru că, pe de o parte, între ei au intervenit, mai mult sau mai puțin evidente, mai mult sau mai puțin recunoscute, distanțe de ordin politic (Cristian este un simpatizant al Puterii) ori economic (Hanibal și-a înghebat o „afaceră”), și, pe de altă parte, forțele creatoare ale fiecăruia sunt angajate în lupte epuizante cu inamici mai mult sau mai puțin identificabili, mai mult sau mai puțin reali (Paul se consideră terminat ca scriitor, Cristian vede în inițiativa britanicilor o diversiune menită să întineze „imaginea” țării etc.). Dar mai este ceva, ceva adânc înrădăcinat în fibra psihică națională, de unde iese la iveală ori de câte ori, indiferent de domeniu și nivel de activitate, suntem puși în situația de a trece de la vorbe la fapte; nu știu cum s-ar putea chema acest ceva – sleire precoce a disponibilităților, vlaguire bruscă a imboldului, sau pur și simplu lene ori tembelism –, știu doar (știm cu toții) că se manifestă pretutindeni, cotidian și sistematic. Așa și cu dramaturgia noastră: după ce, cotropiți de entuziasmul de a li se fi recunoscut, prin această convocare, valoarea și meritele profesionale, izbucnesc în exclamații euforice („Uraaa!”, „Praf îi facem!”, „Suntem cei mai buni!” ș.a.m.d.), perspectiva de a se apuca imediat de treabă îi crispează și-i pune în defensivă („Acum?!”, „Să mai stăm puțin de vorbă!”, „...nimic nu-i mai inhibant decât o pagină albă...” și, desigur, „S-a primit la prezidiu propunerea să mergem într-o grădină, la o berică rece”). Identificarea acestui virus, specific și extrem de persistent – dovadă că, **în realitate**, proiectul BBC a rămas, se aude, baltă –, reprezintă calitatea esențială a piesei lui Radu F. Alexandru, punctul forte prin care ea se ridică deasupra unui banal text „de actualitate”, aptitudinea datorită

căreia ar fi putut trezi, oriunde și oricând, interesul oricărui public. Numai că...

Numai că autorul este, și el, o victimă a morbului; într-o formă, e drept, mai subtilă, dar nu mai puțin periculoasă. Căci, în loc să-și concentreze întreaga atenție asupra cizelării acestei extraordinare linii de forță pe care pornise, în loc să o exploateze până „la sânge” și la ultimele consecințe, el o întretaie subit, și printr-o formulă deloc impecabilă ca tehnică propriu-zisă, cu o linie dramatică secundară: complexul etnic (deloc nemotivat, în contextul socio-politic existent – dar asta e altă chestiune) al lui Paul, care este evreu. Astfel, în mijlocul piesei-mame își face apariția un embrion ce nu izbutește, fatalmente, să se dezvolte așa cum ar fi meritat (adică într-o piesă de sine-stătătoare), compromițând, în schimb, vigoarea și rigoarea organismului-gazdă. Las la o parte faptul că în text mai există încă cel puțin alte două nuclee dramatice aproape autonome – imposibilitatea lui Paul de a crea în starea de libertate post-revoluționară și manevrele enigmatice ale Silviei, personaj ambiguu până la a deveni năucitor –, care își cer și ele dreptul la concretizare literară împlinită, fără însă a-l căpăta. Impresia globală este, până la urmă, că autorul nu a știut, de fapt, despre ce vrea să scrie.

Cât privește limbajul, numai de încifrare nu ar putea fi acuzat; e direct, limpede, remarcabil de firesc și desenează convingător personajele. Ba chiar folosește – nu tocmai necesar – trimiterea politică „la zi” și are segmente de dialog de-a dreptul jenante prin... hai să-i zicem frustețe; dramaturgul a dorit, probabil, să producă un șoc, dar mă îndoiesc că șocul produs este cel pe care l-a avut în vedere. În afară de asta, deranjează erorile (de corectură?) în transcrierea numelor unor personaje – Andrei în loc de Adrian, Ana în loc de Oana sau, cine știe, Anca – și a cuvintelor englezești.

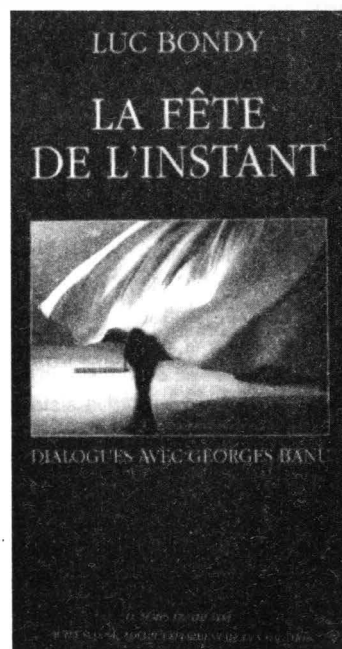
În final, notez un amănunt bizar: deși am citit piesa de două ori, deși am auzit comentarii despre ea la radio și la televizor, mi-e foarte greu să-i rețin titlul. O mică anchetă printre cunoscuți mi-a arătat că nu doar mie mi se întâmplă asta. Articolul de față dă, poate, o explicație a fenomenului.

ALICE GEORGESCU

## Încercarea de a concura

Ca răspuns la provocarea locului comun prin care spectacolului teatral i se interzice șansa dăinuirii, teatrologul George Banu construiește – numai aparent dezordonat – edificiul unei mărturii\* de o mare extindere, cimentat cu bilanțul meditației despre fețele acestei arte în secolul XX. Oglindă, dar și dublu al vieții, teatrul își dobândește autonomia prin efortul conjugat al creatorilor săi de pretutindeni de a accepta criza ca pe o stare naturală.

Prejudecata identifică împlinirea cu fixismul, cu nemișcarea, dar arta teatrului este încercarea patetică de a concura viața în însăși devenirea ei imprevizibilă. O personalitate cum e regizorul Luc Bondy, căruia George Banu îi dedică cel



mai recent volum al său, este o bună ilustrare a acestei dominante.

Născut în Elveția, într-o familie de rafinați intelectuali evrei refugiați din Germania, Bondy a studiat în Franța și a lucrat în ceea ce ar fi fost să fie patria lui (la Hamburg, Frankfurt, Berlin, Köln, München), dar și la Nanterre, Bruxelles, Viena, Salzburg, Paris. Montează autori clasici și contemporani, teatru și operă,

\* Luc Bondy: *La fête de l'instant* – Dialogues avec Georges Banu, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1996.