

IDEI ȘI INTENȚII MAI PUȚIN ÎMPLINITE

PE MARGINEA PIESEI ȘI SPECTACOLULUI „OCHIUL ALBASTRU”



Înd am terminat de scris *Ochiul albastru*, am constatat cu surprindere că piesa e aproape de două ori mai lungă decât o piesă obișnuită și că pentru reprezentarea ei vor fi necesare între patru și cinci ore.

Cînd, cu două luni în urmă, am încercat s-o reduc pentru a o face să încapă în dimensiunile unui spectacol normal, am constatat cu surprindere că lucrul nu e deloc ușor și că, în afara unor replici mai stufoase, nu puteam tăia nimic. Aceeași dificultate au încercat-o și alte persoane răspunzătoare de reușita prezentării piesei.

Totuși, cînd am ieșit de la spectacolul din Sala Palatului R.P.R., am constatat, a treia oară surprins, că el durase trei ore și un sfert și că, odată cu îmbunătățirea manevrelor, putea fi încă restrîns.

O piesă nu-și pierde o treime din respirația ei, fără ca lucrul acesta să nu lase urme. E adevărat că nimeni nu mai e înclinat în mod firesc să stea la teatru patru ore (decît dacă piesa se cheamă *Regele Lear* sau *Mamouret*), dar pentru cine nu înțelege *tot* ce se întîmplă de fapt pe scenă, și două ore sînt plictisitoare. E greu de crezut că o piesă e prevăzută cu atîta leșt pentru ca aruncarea lui să-i facă navigația mai ușoară.

Spectacolul avea o factură îndrăzneată, într-un fel nouă, fiind conceput pe anvergura mare a unei scene neteatrale. Calități regizorale deosebite s-au făcut simțite în culoare, în ritm (mai ales în ritm!), în compunerea meșteșugită a grupurilor, în pitorescul unor situații și mișcări, în asamblarea la o proporție nemaivăzută la București, în invenții suculente. Aparatajul regizoral, convergența tuturor factorilor au cerut un meșteșug și o putere de muncă rar întîlnite la un singur om, un simț fin al valorației, un „ochi” în fine. Efortul făcut de întregul colectiv față de o sarcină atît de mare și de nouă a fost considerabil.

Ca autor încerc un sentiment de recunoștință pentru toată această dăruire artistică, în care s-au investit talent și muncă, precum și o doză netăgăduită de curaj. Montarea pe o scenă de 30 de metri deschidere e operă de pionierat.

Dar tocmai condițiile grandioase ale scenei au impus inevitabilele sacrificii pe care nu pot să nu le înregistrez în măsura în care afectează în mod important conținutul piesei mele.

Ochiul albastru unește în dezbateră unor probleme de viață mai multe medii, cu mentalități diferite, cu preocupări morale diferite, cu tonuri și ritmuri diferite. În edificiul contrapunctic tonurile grave, cu oarecare inflexiuni tragice, corespunzătoare acțiunii, se întîlnesc în special la țărani, cele „diurne” la familia inginerului Popescu, iar tinerii sînt animați de vioiciune și voie bună; dezbateră țărănească mușcă mai adînc în grosimea vieții organice, cea a intelectualilor merge pe nuanțe și contorsiuni mai subțiri, cea a tinerilor pe pulsație și căldură. Aceste ritmuri se succed, schimbînd lungimea de undă a atenției și făcînd deci din variație un principiu de înaintare a piesei.

Montarea simultană, singura care răspundea structurii Sălii Palatului, a nivelat aceste diferențe aducîndu-le pe un unic nivel optic, și a lipsit astfel piesa de dinamica inerentă compoziției ei. Coexistența planurilor integrate unui ansamblu monumental a topit diferențele între ele, și contrapunctul a rămas numai figurativ, formal.

Aceeași concepție a simultaneității adus fatal la stilizarea cadrelor (locurilor de joc) și a influențat înseși situațiile jucate nu numai în stilul lor, dar chiar în substanța lor, cum voi arăta mai jos. Tot stilul jocului a devenit reprezentativ, a „beneficiat” de un efect de distanțare cu totul străin de piesă.

Pentru a fi văzute, o seamă de scene și gesturi au trebuit marcate exagerat, în contradicție cu linia lor naturală; o seamă de mișcări au fost majorate sau chiar inventate arbitrar, în funcție de interstițiile mari ale scenei. Spectaculosul s-a plasat în mișcare, avantajând secțiunile piesei care comportau mișcare (ca baraca tinerilor); în schimb, în mod corelat, v. secțiunile care comportau gând frământat, rostire așezată (și în special partea țărănească) au pălit cu totul, decimind sensurile înscrise în text, făcându-le plictisitoare.

Mișcarea imprimată secțiunii centrale, într-un tot care a devenit forțamente omogen prin stilizarea decorului, nu a pus numai în umbră problematica celorlalte două secțiuni, dar în mod inevitabil le-a biciuit ritmul, pentru a nu crea discrepante, și cum acelea nu se pretau, prin substanța lor, unei accelerări prea mari, s-a obținut impuls onarea lor pe seama substanței înseși, tăindu-se din replicile care stăteau în calea mișcării. Tablourile au devenit simpli vectori, care arătau „ce se întâmplă”, dar nu și „cum se întâmplă”. Gîndul, ideea care nu erau acțiune plecau dintr-însele.

Tablourile piesei nu au numai diferențe de ton de la secțiune la secțiune, ci și, în cadrul aceleiași secțiuni, de la timp la timp. Piesa încearcă să unească biografiile unor oameni, surprinzîndu-i în perioade și atitudini care diferă în timp, în așa fel încît fiecare tablou trebuie (și poate) să fie stilistic *altceva*. Decorul stilizat, plantat odată pentru totdeauna în cadrul montării simultane, a anulat și această funcție a timpului, închizînd actorului posibilitatea de a fi crezut mai tînăr sau mai bătrîn; resursele sale de joc s-au lovit de implacabilul scenografic, care era mai vizibil decît modulațiile feței.

Ca pentru a arăta mai bine că lucrul e „jucat”, pus înainte convențional, manevrele s-au făcut la vedere, ceea ce a anulat și ultima umbră de iluzie a trăirii veridice și a făcut aproape ridicole tribulațiile țărănești, amestecate cu șarpantele șantierului și interlocate de mișcarea mașiniștilor. În asemenea condiții, cine ar mai fi putut crede în drama strămutării, de exemplu?

(O asemenea concepție suporta, desigur, și muzica plasată sus pe podiu, care ducea unificarea și mai departe. Ea astupa ceva din marea hău al scenei, dar alături de celelalte enumerate, căsca oarecare hăuri în decurgerea ideii dramatice, convertind-o în spectaculos, „sprijinind-o” pentru a contracara vitregia comunicativității.)

Acest mod de reprezentare, grandios, extins, s-a unit cu concepția spectacolului „scurt”, care nu trebuie să obosească un public suprasolicitat deja prin mișcările continue de pe scenă.

Dar după cum, ceea ce „s-a armonizat” s-a aplatizat, tot astfel ceea ce „s-a scurtat” s-a golit.

Menționez încă o dată, pentru claritate, că aceste condiții de reprezentare, cu urmările ce decurg din ele, mi se par în raport cu scena *inevitabile*, că în condițiile date nu îmi pot imagina o altă montare mai bună decît aceea a lui Horea Popescu, și adaug că eu însumi am subscris, cu bucurie și stăruință, ca reprezentarea să aibă loc pe scena Palatului, neintrevăzînd discrepanța ei cu modalitatea piesei.

Continuu să cred că, luat în sine, spectacolul e deosebit de interesant și că experiența merita să fie făcută.

Pe de altă parte, nici alternativa „succesiunii” n-a putut fi mai convingătoare în versiunea Teatrului Național din Iași, care a prezentat la Decadă un spectacol puțin reușit, cu mari și arbitrare infidelități față de text, din care unele îi sînt direct imputabile.

Nu e de mirare astfel că numeroși spectatori n-au înțeles din intențiile dramatice ale piesei sau din factura ei, atît cît se pare că au înțeles cei care i-au citit textul.

Dar asta nu înseamnă că în text toate ideile sînt împlinite. O seamă din intențiile mele n-au ajuns la desăvîrșire, pierzîndu-se nu numai de la punerea în scenă la spectacol, ci chiar înainte. Alte defecte rezidă în concepția însăși.

Actul dramatic prin excelență al *Ochiului albastru*, singurul, este înfruntarea dintre Partenie, Aglaia, Corina și Tudor în cadrul „muncii de lămurire” pe care ultimii doi o duc cu cei dintii, la B caz. Aici ajung toate firele dinainte, de aici pleacă mai departe toate celelalte. Trei medii se întîlnesc aici care trebuie să se influențeze. Ca să arăt cum s-au întîlnit și de unde vin, am scris întreaga întîia parte. Este momentul scurt, central, din care trebuie să iasă scînteii.

La București, scînteile n-au ieșit. (Nici la Iași, dar acolo din alte cauze.) E posibil ca personajele, în text, să nu spună bine, să nu spună tot, sau să nu spună esențialul din ceea ce au de spus. Dar mă îndoiesc că, punînd replici de o sută de ori mai bune, un astfel de tablou nodal să poată fi jucat vreodată în unghi lateral de scenă, pe panouri stilizate, cu tot restul descoperit la vedere.

Este în acest tablou o mecanică a apropierii și depărtării sufletești, a alianțelor de moment între doi oameni supărați și alți doi care nu se cunosc, cu luări de poziții și schimbări balansate într-o parte și într-alta, lucruri care — în imaginația mea — cer o finețe și o complexitate excepțională a regizorului și actorilor, și care nu suportă în nici un caz condițiile montării din Sala Palatului.

În fiecare din protagoniști lucrează niște forțe care n-au putut fi puse de-a-juns în evidență la acest spectacol și au anemiata astfel fondul de idei al piesei.

Destinul lui Partenie, de pildă, a rămas obscur. Parten'e nu este dintre acei țărani care au plecat prin efectul convingerii, ci prin acela al *izolării*. Izolarea lui e tratată progresiv: pleacă oamenii din sat, întîii cei conștienți, dar apoi, surprinzător, și cei obtuzi; se mută biser'ca, școala, cimitirul; propria lui moștenitoare, Minodora, pleacă îndărăt la școală repudiînd averea, temelul însuși al îndărătniciei și complicației lui; în fine, pleacă ibovnica. Ce-l mai reține? Umbra soției lui sinucigașe? Aici dă atacul tinărul Tudor, cînd îi spune: „nevasta nu ți-i în fîntînă ... ci în groapă”. Cu alte cuvinte, nu sînt umbre în sens spiritualist, ci sînt osemn'te în sens materialist, și acelea s-au mutat. Ce-l mai reține? „Ideologia” bătrînului Doroftei? Dar e anhistorică, tautologică, fără raport cu obiectul, un fel de metafizică rudimentară care își demonstrează vacuitatea în fața ochilor lui Partenie. Ce-l mai reține, în sfîrșit? Nimic.

Intr-un cadru populat ca cel al Sălii Palatului, cu baraca tinerilor alături și muzica deasupra, cu decoratori schimbînd panouri la vedere, cu o vatră țărănească abia sugerată și o ogradă redusă la un prun figurativ, fără un sat în spate care să se rărească, acest element al *izolării* crescînde a lui Partenie — element motor în acțiune — avea să se piardă fatalmente, lăsînd în urma lui nedumeriri.

Inerția la strămutare e dată nu numai de proprietatea bunurilor, ci și de „umbre”, adică de amintiri, din care cea mai tenace mi s-a părut aceea a morții violente. În Partenie am ales deliberat acest caz-limită pentru a da rezistenței sale o structură mai complexă.

O altă intenție care n-a ajuns la împlinire este cea a spaimii, și se leagă de Aglaia. Literatura și filozofia burgheză apuseană fac un trafic masiv al noțiunii de spaimă sau angoasă, încercînd să demonstreze că ea constituie fie un dat fundamental al condiției umane, fie un impas inexorabil ivit prin adîncirea conștiinței de sine. Această teză încătușează omul într-o psihoză a nesiguranței, și-i oferă ca derivativ moartea, anarhia, extazul religios etc., adică tot atîtea soluții de descompunere.

Am vrut să analizez conceptul de spaimă în lumina învățaturii noastre materialist-dialectice. Adîncită într-un sat fără lumină, printre rămășițe de superstiții și credințe primitive, vag spiritualiste, dominată de umbra demonică a „sfîntului” Doroftei, de o cucernic e blajină și crudă, obsedată de sinuciderea soției lui Partenie, la care asistase fără să intervină, Aglaia trăiește simultan spaima remușcării, a vinovăției legăturii cu Partenie și a nesiguranței în fața viitorului. I-am destinat acest marasm alegînd, ca și în cazul lui Partenie, nu tipul cel mai frecvent, ci tipul-limită. Am pus îndărătul ei unele pract'ci încă nelichidate, de la periferia morală a satului, un blestem al unei rude de-a lui Partenie, răposate fără de vreme, unele aluzii obscure la tranzacții patrimoniale necinstite între alți înaintași, ceva din milul acestui lac de acumulare, supus curățirii. I-am dat spaima, angoasa. Am folosit conceptul de „beznă a satului” și pe cel de „eternitate a satului” la o putere sporită spectaculară, majorată în sens romantic, pentru a-mi putea urmări demonstrația realistă. Căci, ce demonstrează Aglaia decît ieșirea din spaimă, prin contactul cu social'smul? Mai întîii este lumina, claritatea fizică, electrică, împrăștiitoare de umbre. Apoi, este clarificarea Aglaiei cu Minodora, acceptarea statutului ei de ibovnică, curmarea unui fals diferend pentru pămînt

cu o moștenitoare care nu vrea moștenire. Apoi, clarificarea cu ea însăși asupra cauzelor legăturii cu Partenie. Apoi angajarea ei ca salahora la demolarea propriului ei sat, în disprețul superstițiilor. Apoi, emanciparea de Doroftei, ieșirea dintr-o spaimă ancestrală, a morții, a blestemului, a bătrînului, a tuturor otrăvurilor mistice. De aci, destinul Aglaiei se precizează (un om al șantierului o cere în căsătorie, reabilitînd-o; un tinăr îi oferă exemplul integrării rapide într-o viață cu totul nouă; un medic îi salvează copilul, înlăturînd ipoteza mistică; în curînd renunță să mai fie servitoare particulară, apoi chiar spălătoreasă pe șantier, și o vom găsi muncitoare în altă parte). Ceea ce este însă esențial la Aglaia e desprinderea ei anevoioasă dintr-o lume mai mult sau mai puțin limitată, ieșirea ei din impas, depășirea spaimelor. Aglaia e replica socialistă la toate acele colcăieli putrede ale ideologiei burgheze, care edictează neputința în fața spaimelor de neant. Nu există — spune evoluția Aglaiei — o „bezna a satului“, nici o „eternitate a satului“, iar conștiința de sine nu duce la disoluție, ci la făurirea unui destin mai bun. Pe de altă parte — adaugă autorul — hidrocentrala nu e numai industrializare și irigație, ci și împrăștierea umbrelor și fantasmelor din mințile unor oameni mai înfundați, substituirea unui univers mistic, demonologic, cu un univers fizic, rațional.

Înlăturînd premisa de spaimă a Aglaiei, reprezentarea incompletă a piesei a sărăcit inevitabil evoluția personajului și, în același timp, mesajul lui artistic și politic. În spectacol, Aglaia se revoltă fără nici o noimă pe Doroftei, de vreme ce, raportul anterior de subjugare prin spaimă, dezvăluit în cursul retrospectiv al piesei, rămîne necunoscut. Creșterea în demnitate a acestei femei nu poate fi marcată, și caracterul ei, tratat sporadic, capătă bruscheți inexplicabile.

Mă îndoiesc însă că o concepție monumentală și inevitabil parcellară a spectacolului ar fi putut îngloba și face să trăiască pe scena Palatului, cu expresivitatea convenită, spaima Aglaiei, în timp ce se pregăteau vizibil acțiunile celelalte. Și iată o idee care se pulverizează...*

În Doroftei am încercat anal za unui misticism de factură țărăneasă, adică a unei racile împotriva căreia se înscrie întregul nostru progres științific și tehnic și pe care o vom înfrînge cu cit o vom demasca mai limpede, mai convingător. În intenția mea, Doroftei e o operă de demascare. Sub aparența blajinității lui, stă indolența, și sub indolență, cruzimea. Omul care nu taie o găină, favorizează o sinucidere. Sub aparența schivniciei lui stă vagabondajul. E misterios, sibilinic ca un hierofant, exersînd o anumită vrajă asupra credulilor — în fond se răzbuună pentru indigența lui extremă. Aparentul lui indiferentism e una din formele cele mai tenace ale reacționarismului. În fine, înțelepciunile lui funcționează „în sine“ dincolo de contingente, și asta le face glisante și primejdioase. Bigot fără să fie religios, inert fără să fie contemplativ, luînd culoarea pămîntului și apărînd fără veste, Doroftei e un adversar redutabil, răspunzător de destinul lui Partenie, al soției lui și al Aglaiei. Dacă Aglaia, Partenie și ceilalți pleacă spre o viață nouă, Doroftei rămîne: el e vechiul care se înecă.

Nefiind atît un destin, cît mai ales un simbol, Doroftei urma să ocupe un loc central în piesă, aceasta terminîndu-se cu moartea lui. În condițiile reprezentării, el a ocupat un colț periferic, parazitînd întregul ca un apendice inutil și dizolvînd toată problematica legată de el. Demascarea lui a părut superflua față de puținătatea lui funcțională, deși era terenul unei lupte ideologice importante.

Nu-mi vine să cred că o secțiune a piesei care pune problema instinctului de proprietate, pe aceea a spaimelor și pe aceea a dușmanului ideologic poate fi considerată intimistă, cum au apreciat unii croniciari.

Am adus pe scenă „triumphiul“ din familia Popescu pentru a arăta că și această formație, veche de cînd lumea, a suferit modificări substanțiale. Cei trei oameni care se confruntă, departe de a fi frivoli, o fac la înălțimea unei probleme fundamentale pentru ei: aceea a împlinirii lui umane. E vorba deci de *deplinătatea lor ca oameni*, la care aspiră toți trei. Inginerul Nistor se simte de o vreme infecund ca tehnician (de birou) și ca om (care n-a iubit încă). Inginerul Popescu se simte la un moment dat — pentru un singur moment — nedeplin ca tehnician (crezînd că nu poate lăsa o amprentă personală) și ca om (crezînd că nu poate fi tată). Corina se simte nerealizată și ca femeie și ca om. Momentele piesei fixează angajamente și atitudini, răspunzătoare pentru viață (venirea pe șantier, refuzul maternității, infiltrarea de individualism), punînd problema vieții în întregul ei pentru fie-

* Dezvoltarea artistică a acestei idei avea, poate, în text unele stridențe ce se puteau remedia.

care din protagoniști. Spectacolul a reținut numai schemele relațiilor și ale acțiunii, nu și determinantele sufletești profunde, crizele de „tot sau nimic“ ale personajelor. Ca atare, demersurile lor au devenit banale. Prin aerarea spațiului și efectul demonstrativ de distanțare, drama inginerului Nistor s-a volatilat, a inginerului Popescu s-a redus la beția pitorească, a Corinei, la bovarism. Încheștarea acestor trei oameni pentru propria lor fericire a rămas cu totul nedramatică.

Dacă adulterul e o rămășiță mic-burgeză, o urmă a vechiului în relațiile dintre sexe, în schimb, obstacolele morale și sociale care se opun adulterului, și în care se exprimă de fapt noul, sînt tot mai puternice. Prezentarea problemei în această lumină mi s-a părut utilă. Morala socialistă poate bara tentativa de adulter, idealurile de viață care stăruie pe un șantier o pot anihila. În căutările ei, după ce s-a apărut împotriva șantierului, refuzînd maternitatea cerută de Popescu, Corina ia șantierul în apărare împotriva lui Nistor. E un baraj. Evident, toți trei greșesc, și profund; în fiecare din ei se produce o recrudescență mic-burgeză; lupta cu vechiul, lupta de clasă, e strămutată pe acest tărîm moral. Dar barajul există și funcționează. El va crește odată cu celălalt, al Bistriței, și dacă lucrul acesta n-a reieșit suficient — pentru Popescu — e o lipsă a textului.

Există în aparență o similitudine între Corina Popescu din *Ochiul albastru* și Rina Calistrat din *Ferestre deschise*, amîndouă avînd în comun o anumită plictiseală rezultînd din inadaptarea la viața de șantier. Dar Corina nu e o deza-buzată, ea nu pleacă spre adulter; ea se luptă cu toate mijloacele împotriva adulterului, și odată intrată în muncă, o face cu pasiune, ca spre a răscumpăra lunga inadaptare. Pe parcurs, Corina se activează și își spune ei însăși, imperfect, di-buicnic, dar sincer, ceea ce se pregătea să spună profesional altora. Maternitatea ei neconsumată se revarsă asupra unui băiat străin, într-o prietenie curată și deschisă, de tip nou. Ajutînd la construirea altora, ea se construiește pe sine, din mers, asemănătoare altor constructori. Atașată, la început cu timiditate, unei echipe de agitație, ea îndreptățește perspectiva că ulterior se va integra ca factor viu în construirea socialismului. Astfel, diagrama ei are altă dezvoltare și amplitudine decît a Rinei Calistrat, care rămîne, comparativ, o simplă schiță.

N-a fost în intenția mea să concentrez în Corina Popescu sarcina principală a ducerii muncii de lămurire la Bicz într-o problemă așa de importantă ca aceea a strămutării. E sigur că această muncă a fost dusă cu competență și eficacitate de organe politice și că ea a rodit. Am vrut să arăt că o acțiune politică poate antrena, activa și dinamiza chiar oameni de la periferia ei, mai puțin orientați politicește, făcîndu-i să mediteze asupra țelurilor și să le înțeleagă, să și le însușească pentru viața lor personală. Am mers din nou la cazul-limită, aducînd la confruntare pe Corina care-dorește-să-plece, și făcînd ca *tocmai ea* să-l îndemne la mutare pe Partenie care-dorește-să-rămînă; pe Corina care refuza organic „viața nouă“ dintr-însa și făcînd ca *tocmai ea* să-i vorbească Aglaiei de viața nouă. Această confruntare nu e lipsită de învățăminte pentru toți. Chiar dacă țărani nu vor fi sensibili la argumentele încă șubrede ale Corinei în prima zi a muncii ei de teren, ei vor simți însă în cuvintele ei patosul sincerității, al *descoperirii*, și vor fi omeneste mișcați. Momentul acesta de trecere de la o muncă pur profesională (Corina e funcționară la grupul de strămutare și iese pe teren pentru evaluări) la o muncă politică mi s-a părut a fi vrednic de marcat.

De asemenea, Tudor Chiricuță e încă un slab agitator atunci cînd apare la Partenie să-l îndemne la strămutare. Dar faptul că, după ce s-a bucurat de ospitalitatea lui Partenie și l-a apropiat în gînd de imaginea propriului său tată, acest băiat, care nu e un insensibil, vine *tocmai el* să-i pledeze cauza strămutării și a ochiului albastru, mi se părea că denotă în evoluția lui, o înțelegere mai înaltă a rosturilor lumii noi în care abia intrase, o activizare politică de cel mai mare preț, mai importantă, într-un fel, în această împrejurare, decît înseși argumentele expuse.

Activizarea lui Tudor se înscrie în evoluția acestui personaj, a cărui fire, amestec de candoare și bravadă, al cărui destin necăjit și fugace bijbicie în căutarea luminii (de unde și simbolul tunelului). Am evocat prin el, și odată cu el, aspecte din viața brigadierilor de pe șantier și am ales pentru aceasta ceea ce mi s-a părut mai important. Momentele pe care am încercat să le narez sînt: prima zi a venirii pe șantier, apoi prima integrare morală în colectiv, munca de educare, bătălia pentru steagul de producție, primirea în organizația U.T.M. Nu-mi vine să cred că în viața unui tînăr sau a unei colectivități de tineri de pe un șantier, aceste momente sînt secundare, neesențiale, așa cum le consideră un cronicar.

N-a fost aşadar în intenţia mea să illustrez prin Tudor sau prin Corina modul cum s-a dus munca de lămurire la Biczaz, fiindcă n-am scris o istorie a Biczazului, ci o istorie a unor oameni de acolo care, în contact cu ideile comuniste, au devenit mai buni, şi-au schimbat viaţa, au înfrînt în ei propriile lor slăbiciuni. Comuniştii nu sînt în adevăr prezenţi în piesă în proporţia şi ponderea realităţii, dar progresul cîtorva oameni (comunişti şi necomunişti) spre comunism este ideea călăuzitoare a piesei. Nu vedem, aşadar, şi asta e o greşală, munca şi lupta principalelor forţe comuniste de pe şantier, dar vedem unele efecte pe care viaţa de şantier, animată de ideile vremii noastre, le-a avut în existenţa cîtorva oameni. Ceea ce comperajul improvizat al spectacolului de la Bucureşti numea „probleme”, sînt, de fapt, aceste translaţii ale unor destine de la individualism şi amorfism social (şi politic), la o poziţie conştientă, convergentă în matca societăţii noastre. Aglaia, Corina, Tudor, în *contact* cu mediul şantierului, devin oameni într-un sens mai înalt, energiile lor se convertesc, aşa cum apa Bistriţei se schimbă în lumină. Şi iată, explicat şi simbolul principal al Hidrocentralei care este converţia, transformarea. Nu m-am putut încumeta să scriu o epopee a construcţiei Biczazului, după cum n-am scris nici o epopee a construcţiei Hunedoarei. Acolo am centrat piesa pe o secţiune reală, bătălia pentru cocs, aici am centrat-o pe un simbol, transformarea energiilor, orizont mai amplu dar mai puţin concret. Acolo, comunistul Urlea anima cocseria şi colocatarii; aici, utemistul Lucăcel instruieste şi activează tinerii din brigadă. Nici tinerii din Baracă nu sînt aleşi pentru a fi cei mai desăvîrşiţi, nici inginerul Popescu pentru a fi cel mai reprezentativ; sînt, ca şi colocatarii de la Hunedoara, oameni între oameni. Dar, pe cînd la Hunedoara pretenţiile dramaturgului nu păreau a depăşi un reportaj şi, deci, un moment din viaţa uraşului Combinat, la Biczaz, unele tablouri sintetice creează impresia că s-a urmărit, de fapt, o cronică exhaustivă, totală, a marii hidrocentrale.

Urmărind firul destinelor unor personaje îndărăt şi înainte, m-am pomenit învăluit de propria mea operă care, suprapunind la un moment dat începutul personajului Popescu cu începutul hidrocentralei, reclama dreptul de a reprezenta însăşi istoria Biczazului — ceea ce era dincolo de puterile mele artistice. Din faptul că am căzut în această capcană compoziţională, decurge şi falsa impresie că inginerul Popescu ar fi un personaj central al şantierului, atunci cînd el a fost găndit ca un inginer printre alţii — de unde şi numele — făcînd măsurători în prima zi, conducînd un sector limitat mai firziu, aspirînd să devină şef la închiderea barajului. Prezenţa lui în prima zi îi creează însă o falsă aură de conducător şi aceasta implică anumite răspunderi cu care personajul nu e totdeauna conştient. Participarea lui la solemnitatea închiderii barajului — care are o corespondenţă certă istorică — a agravat încă această impresie de cronică, şi deci şi sarcinile care decurg din ea.

Aş vrea să mai spun cîteva cuvinte despre construcţia piesei. O primă parte merge de-a-ndăratelea, a doua merge normal, înainte. Mersul de-a-ndăratelea are menirea să dezvăluie treptat identitatea personajelor şi să analizeze cauzele infruntării lor într-un mod gradat, progresiv. Nu mi se pare totuna, dacă prezint întii un moş blajin, inofensiv, dat afară inexplicabil de o Aglaie ciudoasă, şi arăt *pe urmă* că moşul e de fapt o viperă şi că o intimidă pe Aglaia, sau dacă prezint din capul locului un moş pervers şi o Aglaie înspăimîntată, demascînd iniţial ceea ce constituie surpriza progresiunii dramatice. Ruptura dintre Aglaia şi Partenie mi se pare preferabil să fie explicată dîndărăt — de cauze care o prezintă în *altă lumină* — decît anunţată dinainte. O *altă lumină* aruncă asupra beţiei lui Popescu faptul că soţia lui, anterior, a refuzat să devină mamă, şi o *altă lumină* asupra acestui refuz, venirea romantică a Corinei, anterior. Modalitatea timpului invers e liniară, fără inconveniente, şi în plus n-am născocit-o eu. Ea slujeşte foarte bine simbolul lacului de acumulare, adică al prospecţiunilor în zonele de viaţă acumulate, tot mai adînc, ca un foraj. Ea nu cere decît o explicitare regizorală, printr-un mijloc scenografic, găs t, şi astfel de mijloace se găsesc. (Descreşterea barajului sau a tunelului ar putea să fie unul dintre ele.) Textul vorbit e ultimul expedient la care cred că trebuie să se recurgă.

Spectacolul bucureştean inversînd o parte din involuţia tablourilor primei părţi şi menţinînd involuţia altora în căutarea unei structuri de echilibru pentru un text împuţinat, a destructurat de fapt piesa care avea două direcţii clare şi

i-a creat unele suprapunerii confuze care au trebuit explicate printr-un comentariu ad-hoc absolut circumstanțial. De altfel, întregul text al comperajului s-a adaptat rigorilor spectacolului, dominat el însuși de rigorile sălii.

Un spectacol care ar fi avut posibilitatea să cuprindă întregul registru al piesei în ordinea indicată de autor, ar fi vădit, cred, mai puține inconveniente.

E interesant că tocmai tablourile „de cronică” *, destinzînd peste măsură timpul acțiunii, au creat dificultăți așezării în ordine a spectacolului, cum au creat dificultăți și conținutului care, fără ele, ar fi rămas ceea ce spuneam mai sus: povestea unor oameni de la Bicaz. Sau, minus culoarea locală: povestea unor oameni de la o hidrocentrală. Sau, decupînd mai departe: povestea unui băiat, Tudor Chiricuță.

Acestea sînt cele trei intenții creatoare care s-au aglomerat în *Ochiul albastru*, și care alternativ ar fi putut fi duse la o mai bună împlinire: fie o piesă *Tudor Chiricuță*, de structură cursiv-biografică, fie o piesă a hidrocentralei, ca simbol și a simbolurilor subsumate (lac, baraj, tunel), restrînsă în timp și în gestică la întîmplările cîtorva oameni; fie în sfîrșit, o *adevărată cronică* a Bicazului și a Hidrocentralei V. I. Lenin, avînd în centrul ei oamenii cei mai înaintați și întîmplările dramatice cele mai semnificative.

Nefixarea statornică pe una din aceste posibilități (din care primele două își găseau substanța în structura actuală a piesei) nu trebuie pusă *numai și numai-decît* pe lipsa de cunoaștere a vieții și de discernere a esențialului, ci, într-o bună măsură, pe dorința năvalnică, grăbită, de a îmbrățișa cît mai multe din procesul construirii socialismului (și al transformării oamenilor), din episoadele mai centrale sau mai marginale ce relevă acest fenomen, care nu se bucură încă în dramaturgie de o reprezentare suficient de amplă.

O adîncire neconținută a vieții, o situare tot mai în inima problemelor majore în spiritul partinității, o cumpănire atentă a posibilităților mele creatoare în raport cu tema propusă — iată ce trebuie să desprind pentru mine din *Ochiul albastru*, pentru ca ideile și intențiile artistice viitoare să poată fi mai bine împlinite.

Paul Everac

* Printre altele, și tabloul evocării perioadei de turbulență romantico-anarhică a tinerilor brigadieri, tablou cu adevărat secundar, episodic.