

SORANA COROAMĂ
STANCA:

„Dansul tinerilor
lupi”

Experimentata regizoare Sorana Coroamă-Stanca își reconfirmă talentul de dramaturg în volumul de teatru apărut la editura „Eminescu”: o selecție exigentă, excelent pusă în valoare de succesiunea pieselor prezentate într-un riguros proces de decantare. Autoarea operează asupră-și o severă autocenzură, lirismul nu răzbate decît la nivelul replicilor, constrîns de conflicte elaborate precis; eroii vorbesc aproape nediferențiat, exprîndu-se de predilecție în metafore „reci”, mai rar plasticizante, îndeosebi revelatorii. Din obișnuința de a da materialitate abstracțiunii, și spiritualitate, concretului, avînd abilitatea de a conferi autenticitate meditației, știînd să simuleze seva frustă a vieții, autoarea reușește să stabilească un fluid subteran de subînțelesuri care pentru cititori (virtuali spectatori) constituie un ferment de reflecție. Dinamica interioară a eroilor, concretizată într-un flux al conștiinței, al memoriei mai mult sau mai puțin voluntare, acest tip de pulverizare a caracterelor și acțiunii reduse la stări de meditație, la fel ca și relativizarea unghiului de considerare a personajelor reprezintă elemente caracteristice. Notații convergente, configurații de elemente semnificative ce țin de modernitatea scriiturii duc la speculația filozofică. Amintirea, deopotrivă evocare și invocare, laitmotivul amintirilor, apare atît ca factor compozițional, fiind motorul acțiunii cvasistatice, dar și ca permanență tematică. Dacă oamenii timpurilor arhaice se considerau dependenți de voința zeităților, omul modern este puternic influențat de propriul său trecut, de antecedentele care-l marchează drumul în viață. O întimplare oarecare, o situație-limită, mai ales, pot deveni experiențe ale cunoașterii de sine, experiențe ce pot fi prelungite într-o proiec-

ție mitică, atemporalitatea impunînd un caracter de generalitate. Un anotîmp fără nume ilustrează eternul conflict între generații, dialogul confruntării de principii demonstrînd că doar aparent există divergențe, că un simbul de continuitate se păstrează totuși. Cele trei eroine ce poartă un unic nume generic trec pe rînd printr-un anotîmp al căutărilor, și dacă patosul indîrjit al Paulei I pare a se fi diminuat la orgolioasa, vanitoasa Paula II, care a alunecat pe panta compromisiului, ardoarea va renaște la exuberanta, nonconformista Paula III, aflată la vîrsta cînd adolescența își cere dreptul la maturitate, pretinzînd să cunoască și să judece trecutul pentru a ști cum să-și clădească viitorul. În *Scară cu dans* sînt prezentate destinele unor oameni ai șantierelor: fiecare ins cu povestea lui, pe care ceilalți niciodată nu vor ajunge să o cunoască pe de-a-ntregul. Basmul despre lupii tineri, oamenii-lup care reușiseră să țină sub teroare pe cei incapabili de voință și curaj, capătă portanță simbolică în contextul temei inițiale: imposibilitatea de a capta exact complexitatea realității. Prin eres pasul în istorie fiind făcut, *Veghea tînărului războinic* nu mai surprinde ca factură. Credința că cel îndrăgît trebuie să doboare neapărat balauri ca să poată ajunge la iubita sa înflăcărează imaginația exaltată a eroinei, tînără jupiniță a veacului trecut, care e atrasă înlî de duritatea zapciului urmărilor, ca apoi să fie cucerită, fascinată de pandurul Vladimirescului, tînărul care și-a asumat un ideal, aproape o identitate legendară: el luptă pentru dreptate și e mîndru să ducă mal departe flacăra revoluției. Celelalte șase piese aparținînd teatrului scurt gravitează, într-un fel sau altul, tot în jurul rememorațiilor. În *Ploaia pe acoperiș*, vidul creat între doi soți e sugerat prin enumerarea a n̄ situații de viață, în care ea s-a arătat mereu mulțumită de sine, el continuînd să fie permanent nefericit și singur. Prin nostalgice tatonări, personajele din *Podul* își rememorează copilăria, timpul idilic al prieteniei dintre doi băieți și o fată. *Drumul cu lupi* înfățișează dramatic proces de conștiință al unei femei ce se confruntă cu propriile ei plămăiri. Și în *Domul din Milano fotografiat de...* revine in-

direct obsesia amintirilor, de astă dată a unor „surogate“, autenticitatea reproducerii, simbol al cunoașterii mediate, fiind pusă la indoială. În cadrul rarefiei al unui ev enigmatic, piesa **Muchița cuștului** schițează o reevaluare a raportului dintre „necesitate“ și „libertate“, amintirea faptelor săvârșite reprezentând etalonul conștiinței personale. Plasat într-un spațiu fabulos, **Procesul cirtitelor** încearcă să convingă din perspectiva năvălirii că iubirea și credința pot da sens existenței. Prin metamorfoze repetate, prin procedee profesionale bine speculate, motivul amintirilor încărcate de sens aspiră să ajungă la esențializare, dând acestor piese o configurație anume, distinctă.

Irina COROIU

ELENA GRIGORIU:

„Zorii teatrului cult în
Țara Românească“

„Zorii teatrului cult în Țara Românească“ (Editura „Albatros“, 1983) este, în ciuda titlului cam poetic și destul de imprecis sub raport științific, o foarte onorabilă cercetare a originilor dramaturgiei muntenesti. Pentru Moldova, o sinteză mult mai dezvoltată era a lui T. T. Burada. Valahia nu avusese până acum parte de un asemenea studiu. Elena Grigoriu s-a documentat serios, după cum rezultă din bibliografia cu numeroase referiri la surse de arhivă, și și-a construit o imagine proprie pe baza studierii datelor epocii. Am observat că aspectele sociologice au preocupat-o în mod sistematic; autoarea s-a simțit obligată să citească, pentru a comenta primele manifestări teatrale muntenesti, până și cartea de călătorii a lui S. Bellanger despre „Le Kéroutza“ valahă!

Acest mod de abordare a ajutat-o și pentru a realiza o cuprinzătoare sinteză. Întrucât trebuia să rezolve câteva probleme de principiu. Astfel, ea avea de demonstrat trecerea de la teatrul în limba greacă, și în general de la cel promovat de companii străine în vizită la București, la teatrul românesc, autentic și prin reprezentare și prin texte. O asemenea cercetare nu se putea face decât pornind de la o platformă culturală urmărită cu

consecvență, și nu pe baza criteriului pur estetic, care, în momente de început cum era acela, nu explică mai nimic. Un adevărat istoric al fenomenului teatral nu se poate dezlipi de o viziune culturalistă, deoarece teatrul are, prin însăși condiția lui, un larg spectru social. Nu întâmplător, Elena Grigoriu s-a ocupat de „Societatea Filarmonică“ bucureșteană, de ecourile ei în presa vremii, interesându-se până și de elemente care altui cercetător i-ar fi scăpat, poate (recuzita teatrului național, localul lui, costumele utilizate, critica teatrală etc.). Pe această temă, bogăția de informații oferite de autoare este impresionantă, ea pare că știe tot ce se putea ști asupra obiectului de studiat.

Meticulozitatea care o caracterizează se manifestă și atunci când, epuizând cadrul istoric, ajunge să analizeze literatura. Ea a împărțit acest domeniu în două părți, ocupându-se mai întâi de traduceri, cu tot ceea ce pretinde un astfel de studiu (de la preocupările traducătorilor și până la terminologia teatrală pusă în circulație de traduceri); desigur că — așa cum și trebuia — nici literatura dramatică originală nu e lăsată deoparte, ea având o destul de mare pondere în carte. Nu mă opresc acum asupra universului literar absorbit prin traduceri (care servesc circulației de modele, repetind fenomene identificate de Pompiliu Ellade, Dimitrie Popovici, Paul Cornea etc.). **Procesul de creștere treptată a originalității literare**, chiar într-o epocă de traduceri, este același la nivelul întregii literaturi, și în teatru nu funcționează alte legi. Interesante sînt considerațiile autoarei asupra dramaturgiei originale a epocii, pe care ea o detaliază cu aceeași înclinație către amănuntul arhivăresc. E, după cum se vede, o literatură a actualității imediate, o, cum bine zice Elena Grigoriu, „frescă a societății românești a epocii“. Această materie teatrală, aflată la limita dintre pamflet, comedie populară și document politic abia transfigurat, ar merita poate și o analiză aplicată, de pe poziții strict estetice. În teatrul românesc din Muntenia acelei vremi poate fi regăsit un model al teatrului românesc de mai târziu, o materie continuă care atunci și-a schițat legile ei interioare.

Teatrul național din Țara Românească a apărut, printr-un hrisov, într-o sală bucureșteană, cea de la „Cișmeaua Roșie“. Efectul acestui act, care exprimă sensul actualist al teatrului românesc, caracterul lui activ, prezența vie în domeniul social, nu a încetat nici până azi, semn al originalității acestui fenomen cultural.

Mariana BRAESCU