



## Dramaturgia feminină de azi (I)

### *Viața particulară a lucrătorului din justiție \**

Cît și ce poate să însemne feminismul în dramaturgia actuală? Iată o întrebare la care se poate răspunde relativ ușor, mai ales dacă vom consulta încercările de sinteză apărute pînă acum. Mircea Ghițulescu, în **O panoramă a literaturii dramatice contemporane** (1984), reține două nume: Lucia Demetrius, pentru așa-zisa perioadă de pionierat, și Ecaterina Oproiu, în cadrul unui capitol consacrat intitulat „Poeți, prozatori, publiciști”, sugerînd adică faptul că respectivii scriitori nu sînt în primul rînd dramaturgi, ci s-au aventurat, și-au încercat adică muza și în acest teritoriu. Mai radical cu problema care ne interesează, Romulus Diaconescu renunță la „precursori” și inserează, în **Dramaturgi români contemporani** (1984), în singurul nume Ecaterina Oproiu, cu puțin timp mai înainte, Valentin Silvestru, în privirea sa decenală asupra teatrului de azi, exprimată în masivul tom **Ora 19,30** (1983), în care figurează și un capitol special dedicat dramaturgiei, păstră tăcere asupra autoarelor; e drept însă că ele nu erau ignorate cu desăvîrșire: în capitolul „Instituții” al aceluiași volum, în care se comenta profilul unor teatre, este înglobată și o cronică despre Ecaterina Oproiu, în legătură cu musicalul „Nu sînt Turnul Eiffel” de la Teatrul Mic.

Tot în 1983, Florin Faifer în „Dramaturgia între clipă și durată” reținea, între

\* *Rodica Padina, „De joi pînă duminică”, Editura Cartea Românească, 1987.*

dramaturgiei „omologați” numele Ecaterinei Oproiu.

Să tracem de aici concluzia că de la Lucia Demetrius încoace, dramaturgia feminină este inexistentă — cu excepția textelor semnate de Ecaterina Oproiu? Sînt celelalte prezențe de același gen, jucate de teatre și publicate de edituri și reviste, cu mult sub linia de plutire, astfel încît nu au putut atrage asupra lor atenția producătorilor de judecări de valoare? Nu dorim să sugerăm o realitate edulcorantă, dar se simte nevoia unor explicații. Sînt oare volumele de dramaturgie ale Soranei Coroamă-Stanca, Dinei Cocca și Eugeniei Busuioceanu un simplu mod de a răsfoi din cînd în cînd catalogul, într-o „clasă” în care nu pot fi toți participanții premiați? Se află în aceeași situație Rodica Padina, cu cele patru cîrți de teatru tipărite din 1972 pînă azi? Cum vom privi dramaturgia încă neapărută în anume plachete a Andei Boldur, Mariei Banuș, Dorinei Rădulescu, Dorinei Bădescu, Constanței Bratu și Tinei Ionescu Demetrian, a celorlalte nume neamintite de care putem însă lua cunoștință din colecția revistei „Teatrul”? Cum vom situa dramatizările atît de personale în orizont estetic ale Cătălinei Buzoianu? În ce căsuță mendeleevică vor putea păși noile venite, între care trebuie neapărat s-o semnalăm pe Carmen Firan?

Absența unei antologii de dramaturgie feminină îi împiedică pe cititori să ia cunoștință de calitatea fenomenului ca atare, iar distanța păstrată, din eterogene motive, de critica de specialitate n-a contribuit bineînțeles la proliferarea

lui în tropisme autocefale. Există o evidentă disarmonie în acest sens între ceea ce se întâmplă în literatura noastră dramatică și felul în care capătă drept de cetățenie dramaturgia feminină în alte culturi.

Prejudecata atât de fertilă încă, nu pentru strategia tuturor revistelor de cultură, care împart cartile de literatură neapărat după un ritual „asta nu — asta da”, exceptând foarte multe dintre ele de la necesarul comentariu, uneori chiar ocultându-le, face un mare deserviciu nu în primul rând autorului — semnatarilor — anumitor creatori ei, fără nici o îndoială, cititorului însuși. O stare de confuzie în deplinătatea cuvintului nu poate fi creată, mai ales atunci când se apelează la ceața de buzunar. Dar nedumirea bunului iubitor de lectură vrea parcă să ne spună dacă această carte este un eșec, explicați-ne și nouă de ce. Perspectiva axiologică se deprinde mai ușor atunci când știi bine unde sînt și cum arată gropile — goale sau pline cu apă -- ale nonvalorii.

Așadar, a scrie și despre o literatură neuitată în seamă nu este chiar o pierdere de vreme; actul, săvîrșit în numele unor imperative nicidecum ipotetice, are semnificația înaltă a serviciului social. A scrie despre toți autorii contemporani înseamnă să progătești vremea întinderii firului alb al Ariadnei în labirintele librăriilor. Cititorul participă împreună cu cronicarul la întiul travaliu al „cerneții”, în care ies la iveală și toți acei proprietari de texte zeloși, palinind pe gheata primejdioasă a facilității, hrănind cu insistența lor ideea stupidă că dramaturgia ar fi ceva care pendulează la marginea literaturii.

Și mai există încă ceva, care nu ține neapărat de hazard, ci de legămîntul, niciodată știrbit, al adevărului cu iumina zilei nu este exclus să descoperi autori ignorați pe nedrept sau măcar pagini răzlete încercate de electricitate artistică. Să poți delimita în felul acesta tot soiul de capcane tematice și stilistice care au împiedicat afirmarea unor talente.

Cît privește feminismul în literatura dramatică de azi, el merită a fi privit mai atent nu numai pentru motivele invocate mai sus. O dată în plus o dovadă este și ultima apariție editorială a Rodicăi Padina, **De joi pînă duminică**, în editura Cartea Românească. Volumul cuprinde două partituri dramaturgice, cea care a dat și titlul cărții și **La ce vîrstă a murit Sofocle?** Primul text constituie desigur parte din succesul obținut de pelicula românească la Festivalul Internațional al Pieselor de Teatru pentru Televiziune „Leul de aur” de la Plovdiv,

în 1986, fiind filmului i s-a acordat Diploma specială a celei de a XIV-a ediții. El este, ca de altfel întreaga producție destinată scenei, televiziunii și radioului de Rodica Padina, o povestire moralizatoare, cu un copil de 10 ani, din seria precocilor, dotat cu o tristețe-neliniște mucalită, capabil să-și pună în scenă intențiile cu un uimitor acces la replica spirituală, instrument folosit cu îndemnarea de luptă a unui areas. O asemenea minune de odraslă îi e dat avocatei Corina să înlănească pe sosea, plecată fiind în interes de serviciu cu automobilul. Copilul autostopist se „autoînfiază” trei zile, pătrunzînd „cu forța”, diabolic ai zice, în universul Corinei (soțul ei, procurorul Alin, colegul lor de facultate Matei, lucrător în ministerul de interne). Cînd duminică seara Bogdan va fi „restituit” adevăratei sale familii, noii părinți, adoptivii, vor trăi melodramatic „lecția” administrată de ciudata întîmplare care, desigur, le-a deșteptat hotărîrea de a avea un fiu. Dincolo de turnura didactică a conflictului și de desuetudinea temei care, fără nici o îndoială, este „recîncălzită”, Rodica Padina realizează în acest text una din cele mai importante performanțe ale sale în ipostaza de dramaturg o anume infailibilitate a replicii, o știință a duelului de cuvinte nu rareori cu admirabile scinteii, pe care i-o recunoștea, ca atare, în 1980, scriînd despre filmul **Cine mă strigă?**, D. I. Suchianu. Și tot în această partitură cunoște maximum de intensitate cea posibilă emblema a scriitoarei, definită, în legătură cu piesa de televiziune **Zborul**, de Ecaterina Oproiu: „O anumită eleganță în exprimare și în alură, o plăcută vioiciune a spiritului, un aer de prospețime, un dramaturg plin de gingășii, de anxietăți fertile, cum ar fi cea neliniștită căutare a purității...”

Nu poate fi trecut însă cu vederea încercarea Rodicăi Padina de a pune în lumină viața „de acasă” a omului din justiție, făurindu-și un fel de laitmotiv prezent aproape în toate piesele de teatru și scenariile radiofonice și cinematografice. Juristă de profesie, scriitoarea mărșăluiește deci pe un teritoriu care nu pare să o inhibe. În **Diavolul alb** (premieră la Teatrul de Stat Galați, 1968), judecătoarea Ioana face eforturi particulare pentru a împiedica un divorț, al cărui dosar va trebui să îl instruiască. Ea nu admite ca fiica sa Dana să fie factorul de destrămare a familiei doctorului Barbu Hunedoreanu, o vizitează pe soția acestuia din urmă, indemnînd-o să nu renunțe cu nici un chip la amenințata ei căsnicie... Cîteva flash-back-uri ne o

prezintă pe Ioana la vârsta Danaei, într-o situație oarecum similară. Construcția și acrul piesei, sugerând locuri geometrice comune celor două generații în succesiune, ne trimit la procedee folosite de Tudor Popescu în **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă**, publicată de comedialograf în 1979. În **Week-end în infern**, farsă fantezistă în două părți și un prolog — 1972 —, este pus într-o comică discuție statutul juridic al iadului și al paradisiului, lat-o pe Ea (avocată în viața de toate zilele) în audiență la Mai-Marele întunericiiului „Cunosc legile Iadului... dar le putem modifica intrucîtva în beneficiul ambelor părți. Pe cale de Instrucțiunii sau măcar prin Anexa...” Textul deplasează, după o rețetă deja întrebuintată, axa mitului antic. În cadrul speciei alese — farsa — procedeele nu rămîne fără rezultate. Cuplul ideal Orfeu-Euridice este derivat aici într-o cântec de-a dreptul infernală. Legenda ne apare răsturnată, ca un hopa-mitică, nu cu plumbul în tălpi, ci pe creștet — fără introducerea unei invenții narative cît de cît originale. De altfel nici măcar în vis eroii Rodicăi Padina nu sînt împătimiti de absolut — ei privesc pe orizontala un viitor imediat. Interesant ne apare, în partea a doua a **Week-end-ului**, tabloul verbal prezentat de Ea (o dată pătrunsă, în vederea audienței, în marea sală a tronului) pentru similitudinea ciudată cu scena de deschidere a **Fantomidei** de Ion Băieșu, publicată în 1979, în volumul de teatru comentat **În căutarea sensului pierdut**. Pentru că spune eroina Rodicăi Padina, în acel peisaj nepriimitor „Helo!... (Vocea îi răsună prelung ca un ecou) Nu-i nimeni pe aici? Heloo!” în timp ce la Băieșu, în scena reprezentînd marea sală de recepție a unui foarte vechi și ruinat castel, Florica intră și „începe să corecteze încăperea” cu aceste repitici „Hei! Nu e nimeni pe-aici? Nu e nimeni pe-aici?”

Și în **La ce vîrstă a murit Sofocle?** sîntem introduși în mediul sever al sălii judecătorești, personajul străbunica asumîndu-și rolul de „reparator” de destine, ca și Ioana din **Diavolul alb**, dar în cheia comediei vindecătoare de moravuri. Descoperim acum că autoarea se „autoplagiază”: farsa **Week-end în infern** a fost transformată, episoadele de acțiune ale abilei străbunici (care rostește în fața instanței de judecată informații de genul „la ce vîrstă a murit Sofocle”) fiind incastrate în locul visului cu Ispituț și șeful său Mai-Marele. Autoarea pare să lucreze modern, cu „blocuri de circuite integrate” din care poate confecționa, la nevoie, diferite tipuri de, să spunem, întîmplări teatrale. La fel a procedat în

cadrul scenariului de televiziune **Zborul** unde refolosește „circuite integrate” din piesa de teatru **Cînd iarba are chip de om...** Faptul are aceleași repercutivități și în film. Întrebată, cu ocazia premierii filmului din 1980 **Cine mă strigă?**, dacă scenariul este original sau pornește de la idei conținute în alte lucrări proprii, autoarea a invocat un „releu” spiritual care „cuplează cele două energii dramatice — personajul de film și cel de teatru — în priza unei anume idei”. **La ce vîrstă a murit Sofocle?** beneficiază de nu puține unde de ironie și umor, procedeele fiind de recuzita bine clasicizată, cu care poți oricînd merge „la sigur”, chiar și într-o modestă materializare scenică. **Străbunica**: Prezent! (Președintele, gest spre secretară, **Străbunica** se abropie de aceasta) **Secretara**: Vîrstă? **Străbunica** (șoptit) **Saizeci...** **Președintele**: Jur... **Străbunica** (crezînd că jurămintul se referă la vîrstă) **Saizeci** și doi... **Președintele**: Jur să spun adevărul... **Străbunica** (la fel) **Saizeci** și cinci... **Președintele**: Spune după mine „Jur să spun adevărul”... **Străbunica**: Am șaptezeci și cinci și cu asta jur că am spus adevărul”...

Scrisă în cheia unei comedii de serviciu, vizînd adică ameliorarea individului, prin „pedeapsa” pe care o primește, **La ce vîrstă a murit Sofocle?** păstrează intact mecanismul de cumîntîrire a bărbatului, așa cum este preluat din **Week-end în infern**, pe parcursul a două ore de spectacol personajul El devenind un veritabil soț model. Acesta este supus unei psihodrame puse la cale minuțios, cu elanul atît de tineresc al străbunicii va trebui ca o bucată de vreme să „interpreteze” rolul de acasă al soției, copiii fiind învățați să exacerbeze tipul de probleme ale mamei. Comicul e de natură didactică, desfășurîndu-se după o logică previzibilă. Cu note mai îndrăznețe, vizînd virusul social, ne apărea în 1983 **Vila cu iluzii** (premieră la Teatrul de Operetă din București) în care Rodica Padina se străduia a fi o elevă mai atentă a magistrului Caragiale, fără să facă abstracție de anumite modalități intrate în visteria teatrală în secolul XX. Apar aici o **Vetă I** și o **Vetă II**, un Tache, un Dumitrache, jucînd carnavalul moștenit perpetuu de Viciu, alături de episodul Vax — bișnițar maleabil, parazitînd în spațiile birocratice ale mitei — și de o Brigitte, frumoasă ca o balerină dar care nu este decît un robot, cu butoane și tranzistori, programată să fie o „deliciousă” fată în casă și amenințînd cu

(continuare la p. 61)

**Paul TUTUNGIU**

registru de expresie propriu artei păpușarști, după cum va interesa și tentativa de implicare în desfășurarea spectacolului a excelentului cuplu de jazz constituit din Harry Tavitian și Corneliu Stroe. Dar, „hibridarea” rămâne funciarmente carentă la organicitate, pleonasmele expresiei scenice nu sînt și nu pot fi evitate, lipsa de profesionalitate a interpreților într-un alt domeniu scenic specific e practic insurmontabilă și experimentul — tocmai pentru că nu și-a pus problema coerenței logice și a consecvenței stilistice! — sfîrșește prin a putea fi privit cel mult cu condescendență. (Categorica de vîrstă căreia i s-ar adresa n-a preocupat, evident, pe nimeni. De altfel, poate că nici nu există.)

Sigur că exemplele s-ar putea încă înmulți, dar nu credem că ar mai fi necesare argumentației propriu-zise. Am lăsat deoparte nenumărate alte exemple posibile, în care inconsecvenței stilistice îi ia locul lipsa oricărei intenții stilistice,

spectatorului oferindu-i-se în schimb nu puține vulgarități de tot soiul, de care nu textul dramatic se face vinovat, ci „actualizarea” lui scenică. Dar nu o astfel de coborîre a ștachetei ne-a interesat aici (se știe că de unde nu e nici Dumnezeu nu cere!), ci surprinderea acestei tendințe deranjante, a distorsionării discursului scenic, provenind din insuficienta preocupare a multor regizori de autentică vocație și profesionalitate pentru bătrîna și elementara consecvență stilistică și coerență logică a reprezentației. N-am dorit să scădem cu nimic meritele reale ale regizorilor amintiți aici (ar fi putut fi, foarte bine, și alții) în configurarea peisajului teatral actual, dar avem convingerea că ei înșiși își pot propune mai mult, discursul scenic avînd nevoie și de o anume temeinicie a sa, pe care am fi bucuroși să o regăsim mai des în viitoarele spectacole.

**Victor PARHON**

*(continuare de la p. 36)*

perfectiunea ei (vorbește engleza, apoi franceza și, în sfîrșit, prin programare, româna) „postul” Vetei II. Analfabetismul funciar al Vetei I, mulat pe setea de parvenire — vila somptuoasă, în care să dea recepții memorabile, este „ambitul” ei — reflectă interesant o tipologie recognoscibilă, inventariînd-o cu precizie, semnalizînd pericolozitatea ei. Miza Vilei cu iluzii este, ca să ne exprimăm astfel, activă, și indică încă un drum pe care autoarea ar fi putut insista. Procedeele vin uneori — calchiate, desigur — din marginea absurdului: **Veta I** (lui Bobby): Fiule! De cînd nu ne-am văzut!... **Bobby**: Dintr-o joi. **Veta I**: Ba nu, era-ntr-o marți... Cît ai crescut! **Bobby**: Ba, dintr-o joi... **Veta I**: Era-ntr-o vară... **Bobby**: Ba, era toamnă... **Veta I**: Din șapte-ș-nouă... **Bobby**: Ba din '80.

Bunicului Dumitrache i se propune, de către soția fiului său, un tîrg: să se însoare de ochii lumii cu fata ei din prima căsătorie, în felul acesta rezolvîndu-se, într-un anumit fel, succesiunea vilei visate. Scriitoarea nu uită să exploateze situațiile ce ar putea fi create prin respectivul mariaj, punîndu-l pe bunic să intre într-o scenă în acest fel:

**Dumitrache**: Noroc, fiule! De azi ești tatăl meu... **Tache**: Poftim? (Apare și **Veta I** lîngă el) **Dumitrache**: „fiindcă ești soțul mamei soției mele, Lucy. **Tache** și **Veta I**: Nu te mai prefacă, mamă, fii-că și soacră! Că doar dumneata m-ai făcut mire... **Tache** (innebunit): Tată, visez? **Dumitrache**: Ah, nu! Tată imi ești tu mie... Și imi ești și socru, făul meu!” Chiar dacă modalitatea aceasta de umor vine dintr-un fond realmente străvechi, Rodica Padina are abilitatea de a improspăta anumite elemente de meșteșug, de a le pune la treabă într-o nouă strălucire.

Cu toate acestea, întregul arsenal al dramelor și farselor acestei autoare este dominat de o uimitoare facilitate. Simțul imprevizibilului în desfășurarea faptelor este insuficient cultivat. Tentativa de a îmbina situații complicate se dovedește a fi artificioasă și inutilă. Încercîndu-și muza în roman și chiar în tălmăcire, diversificîndu-și munca de scriitor adică, Rodica Padina nu dă nici pe departe semne de oboseală. O mai fidelă concentrare pe drunurile scrisului dramaturgic i-ar putea aduce cîștiguri importante în măiestrie, definindu-și astfel singular personalitatea artistică.