

Dramaturgia feminină, azi

Ioana d'Arc, între legea morală și scenariile pentru monștri (I)

Succesul aproape ieșit din comun de care s-a bucurat, pe scenele teatrelor cel puțin, debutul Ecaterinei Oproiu în dramaturgie (Nu sînt Turnul Eiffel, în revista „Teatrul”, nr. 1/1965) pune acum mai multe semne de întrebare cercetătorului, obligîndu-l pe acesta să plonjeze în epocă fără a se ridica, aidoma pescuitorilor: de perle, cu prea multe răspunsuri la suprafață. Textul nu-și mai păstrează azi verba polemico-ironică de acum douăzeci și ceva de ani. Cei doi protagoniști (El și Ea) văzuți în desenele ce prefătau și respectiv postfătau paginile piesei, ca replici peste veacuri ale cuplurilor mitice, nu prezintă din punct de vedere literar prea mare interes. Construcția neortodoxă a acestei călătorii dramaturgice pare a fi făcută cînd sub cerul Beatnicilor englezi cînd sub arcul de triumf al „absurdiștilor” francezi. Ai spune că personajele, proaspăt ieșite din bibliotecă, au urcat cu fișele pe scenă: „El: Respectă-l cel puțin pentru că e mai bătrîn. Ea: Bolovanul din fața casei e mai bătrîn și nu-ı dau bunăziua.” sau „Cibernetica și bomba atomică ne-au făcut să nu ne mai înduioșăm noaptea în tren. Cît despre exaltare — crede-mă — un tînăr modern va declara mai ușor că are sifilis, decît că este sentimental...” sau „Ea: Cum adevărat? E perucă! E din plastic. E din pachet. Dac-o scot, rămîn cheală. Călătoarea cheală. (Își despleteste părul, și-l înfoaie și îi atinge fața cu pletele, cu feminitate, cu cochetărie, cu răzbunare)”. Alternanța

planurilor (din cînd în cînd „reflectorul se reaprinde pe colțul ficțiunii”) crochiul verbal, calchiînd umorul „insular”, sec, de tip „dumneavoastră, dumneata ai tocuri, eu am examen” sau „El: Pozezi în cinică? Ea: Dimpotrivă! Pozez în Fintîna Blanduziei. Nu mă auzi cum susur?”, precum și tropismele antagonice ale celor două personaje principale, simulînd un duel spiritual și a căror aventură — suficientă în timp și spațiu — nu le conferă totuși mai mult decît o identitate bidimensională; „pendula” dialogului, cu repezi treceri de la o stare psihică la alta; echilibrul — totdeauna pe muci de cuțit — pe hotarul dintre cîteva specii dramatice — toate acestea sînt puncte de contact pentru proteje mizanscena, au în vedere „cameleonismul” niștrionic, stimularea acestuia. Așa se explică probabil îndelunga carieră scenică a textului, în țară și peste hotare. Nu sînt Turnul Eiffel face parte din categoria partiturilor care îi hipnotizează pe actori, oferindu-le tentante și lejere posibilități de expresie. În aceeași familie intră și Interviu, exercițiu dramaturgic care pune în valoare cîteva „descoperiri” reportericești în direcția feminismului. El și Ea fiind aici ziarști de televiziune, „mestecînd” replici celebre și aducînd, în numele unui recognoscibil militantism, cîteva portrete pitorești prin adevărul lor propriu, în fața reflectoarelor: Sudorița, O femeie la fin, avocata, primărița, doamna din pachet... Publicat în revista „Teatrul” cu titlul Handicap, textul are o „istorie” a lui, care explică multe și despre care luăm cu mare interes cunoștință din convorbirea acordată de scriitoare unui alt

* Ecaterina Oproiu, Cerul instelat deasupra noastră, colecția Rampa, Editura Eminescu, 1987.

autor de interviuri în volum, a medicul-publicist Virgil Sorin „Piesa s-a născut — ca să zic așa — la cererea lui Liviu Ciulei, care într-o după-amiază mi-a sunat la ușă. Era cu arhitectul Dar Jiti-anu și voia să discutăm business-uri”. Liviu mi-a cerut „să dramatizez” pentru Teatrul Municipal interviurile din **Contemporanul**. I-am promis foarte sceptică e-am să mă gîndesc, după ce i-am explicat de ce „din materia asta nu poate ieși niciodată o piesă”. Liviu avea în cap o formulă de spectacol pe care eu n-o vedeam. Piesa (...) s-a născut deci, nu din dorința unei duble lecturi, ci din dorința a doi regizori. Primul, Liviu Ciulei, cel de al doilea, Cătălina Buzoianu...” (Vezi Virgil Sorin, **Personalitate și succes**, Editura Albatros, 1987). Există, așadar, și un „răsfăt” în destinul scriitoarei, bazat pe comuniuni nu atât de generație, cât de personalitate. El se manifestă ca un proces de inițiere și accesul evident la trezoreriile spirituale nu întîrzie prea mult să fructifice un alt fel de rod. Într-adevăr, dacă **Nu sînt Turnul Eiffel și Interviu** sînt partituri care vor interesa în special istoria spectacolului, **Cerul înstelat deasupra noastră...** — piesă publicată în 1985 în revista „Teatrul”, la douăzeci de ani după debut, ține deja de istoria literaturii. Este un text surprinzător de profund, cu înalte geometrii secrete, ancorat în clipă și în durată cu o știință a construcției pe care nu o poate avea decît cea caldă, care după ani de crispată trudă și tăcere, a primit aur-ola de arhitect. Și nu atât sansa unei lecturi pe mai multe niveluri înțelege în acest caz, cît modernitatea acută a înțeleșurilor, siguranța cu care eul cel bun scrutează destinul nopțatec al omenirii, aruncînd spre cerul înstelat un sfîșietor strigăt moral.

Ca o reminiscență, protagoniștii sînt tot anonimi, adică o **Ea** și un **El**, dar structura psihică și istorică — eminentă — a acestor personaje se revendică dintr-o altă perspectivă. Dacă în **Nu sînt Turnul Eiffel energica Ea** practica cinismul terestru („să fim realști. Nu mai sîntem cei trei mușchetari. A trecut moda Ioanei d'Arc care, între noi fie spus, s-a purtat așa cum s-a purtat pentru că avea o tumoră de toată frumusețea pe lobul stîng. Din cauza asta auzea voci, din cauza asta nu i-au așs intestinele...”), iar „naivul” **El** se înscria în entuziasmul utopic („Am să ridic străzile pe deasupra caselor. Mașinile o să circule prin aer, pe punți de aluminiu... Oamenii trebuie să stea cu capul în nori, ca să afle cum miroase cerul”) în **Cerul înstelat deasupra noastră...** fosta acrită de prima mărime **Ea** (care și-a întrerupt repetițiile la rolul visat, fecioara din Orléans, însoțindu-și bărbatul aflat în misiie în străinătate) va continua în propria-i viață „lupta cea

mare” a Ioanei d'Arc, inclusiv claustrarea și condamnarea la moarte de către „englezi” într-un tragic balans spre transcendent, iar **El**, reprezentant comercial profesionalizat „la nivel mondial”, „tehocrat” care vorbește cinci limbi în aceeași ședință și propune trei scenarii pentru fiecare posibilă afacere, gravitează matematic în empirie, fiind mîndru de țeasta sa cibernetică „first class”, care îl face acum egal partenerilor din jungla mondială, dotați — cum se exprimă el — cu un „vampirism jovial”.

Bidimensionalitatea personajelor — un fel de emblemă deliberată pe care o remarcăm în **Nu sînt Turnul Eiffel** (care lasă la latitudinea regizorului și actorilor maximum de libertate în alegerea și crearea celei de-a treia dimensiuni, acea profunzime care „croiește” caractere) este o modalitate la care scriitoarea renunță în actualul demers, concentrîndu-și energia polemică într-o operă fără ambiții stilistice exterioare, în care adîncimea psihologică a „măștilor” — mergînd pînă la fondul abisal — este un deziderat. Într-adevăr, atât **Ea**, cît și **El** au, în **Cerul înstelat deasupra noastră...** obsesia propriei lor izvodiri, pe care o repetă în fața cititorului cu conștiința că nu sînt niște simple gize zvîrlite în neant, tot acest proces gnemotehnic sînd ca un ritual inițiativ. Altfel spus, cei doi eroi reurcă de fiecare dată „scara” celor douăsprezece etaje la care au ajuns în căsnicia lor, oridecîteori adică a_jung în ceasul adevărului. Ei ne prezintă, în date contemporane, spectacolul vieții și condamnării la moarte a Ioanei d'Arc. Cititorul ia cunoștință de existența lor psihologică, istorică și simbolică în momentul în care, într-o mare metropolă a lumii, ei locuiesc deja într-un apartament elegant de la etajul al doisprezecelea și trebuie, în chiar aceeași zi, să se „mute” la etajul superior. Este o situație-limită la care didascalii va adăuga „un singur detaliu bizar, dar esențial: un lighean așezat pe o găleată în dreapta scenei. La balconul de deasupra s-a spart o țeavă și, din cînd în cînd, o picătură: pic-pic!”. Acțiunea se declanșează de asemenea într-o limită politică (obsesia unui nou război mondial) și într-o limită cosmică: unul din cele două momente ale anului cînd Pămîntul se găsește la cea mai mare distanță de Soare, solstițiul de iarnă care marchează noaptea cea mai lungă. („El Pe ce lume trăiești? Ne-asteaptă două mari evenimente: Crăciunul și Apocalipsul! Toate străzile sînt pline de globuri. (Îi aruncă în pâr un pumn de confetti.) Toate ziarurile — poftim — sînt pline de misile.”) Conflictul propriu-zis este „alimentat” de

(Continuarea la p. 76)

Paul TUTUNGIU

Marcel Iureș, este tocmai tipul de ipocrit care face apologia ideilor îndrăznețe fiind de fapt el este reprezentantul tipic al meschinăriei și al convenționalismului așa-zis. Și Silvia Popovici face să transpară, dincolo de bunătatea supusă și parcă depersonalizată a doamnei Bernik, o ființă care a ales să fie ștearsă pentru că „așa se cade”, dar care poate dovedi forță, cunoaștere a adevărului atunci când în joc este viața. O vagă bănuială a adevărului îi dă și ei un fel de tristețe a renunțării. Mai puțin convingător, Traian Stănescu în Johann. Ca interpret, nu i-a putut ține piept lui Victor Rebengiuc, și de aceea rolul său a rămas descoperit. Poate nici aparțină nu l-a avantajat, iubirea dintre Johann și Dina devenind ușor ridicolă. De fapt, este vorba aici despre ochiul neiertător al obiectivului, de însăși nota puternic realistă în care a fost conceput spectacolul și de la care, în acest caz, s-a făcut abatere. Tot „scăpări” care nu discordat în unitatea mon-

tării s-au petrecut la nivelul scenografiei semnate de V. Rotaru (vezi covoarele persane de pe terasă, vezi apusul pe carton desenat din final) și al costurilor (chiar neconvenționala Lona nu s-ar fi putut îmbrăca în straie moderne de azi și nici domnișoara Bernik, de la Fonul plastic!). Sigur, realismul scenic este o convenție, dar, dată adoptat, trebuie respectat, sau, când intervine o notă discordantă, ea trebuie să aibă un rost, să semnifice ceva.

Cu spectacolul *Stilpii societății* de H. Ibsen, în regia lui Dan Neeșulea, televiziunea a făcut un gest de adevărată cultură, faptului de a prezenta publicului mari texte ale literaturii dramatice universale și naționale, în interpretări prestigioase, fiind oricând binevenit.

Miruna IONESCU

(Continuare de la p. 67)

orele 6 după-amiază, timp stabilit pentru „vernisajul” unei descoperiri epocale (un computer al vieții, capabil să anticipeze data precisă a morții unui individ care se supune testelor necesare) și la care neapărat, din interesele misiiei, El trebuie să participe însoțit de Ea, în calitatea ei de original paspartu în fața invitațiilor, a unui Capone II, mare om de afaceri, în special. Or, Ea nu (mai) poate fi prezentă la inaugurarea „minunii secolului”, la această surprize-party, nu numai pentru că a intervenit ceva neașteptat (Titus, regizorul spectacolului cu Ioana d'Arc, încremenit în repetiții de la plecarea ei din țară, se află acum, în calitatea lui de „idol la nivel mondial” în același hotel. Nu l-a văzut „nouă ani, trei luni, cinci zile și patru ore”. A fixat fulgerător o întâlnire cu el, în holul recepției, la orele 18), o și pentru că o înspăimânta gândul că invenția respectivă nu putea funcționa cu adevărat, că misterul existenței noastre ar putea fi denunțat astfel încât incertitudinea Speranței să fie și ea misilizată, așa cum apocaliptic este amenințată lumea cu dizolvarea în particule.

Pe fondul acestei vaste teme, insuficient străbătută de autori, a românului în stră-

inătate, Ecaterina Oproiu realizează o construcție originală, alăturându-se eforturilor de a conferi așteptata noblete literară dramaturgiei noastre. Dând o nouă expresie umanismului kantian, scriitoarea Imprumută din dualismul respectivului sistem filozofic, legat de teza „autocefalității” libertății, citeva din poeticele înțelesuri adunate în cuvinte, mai întâi în concluzia la *Critica rațiunii practice* „două lucruri umplu sufletul, cu mereu nouă și crescândă admirație și venerație, cu cât mai des și stăruitor gândirea se ocupă cu ele: cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine.” Este leitmotivul pe care Ea, interpreta Ioanei d'Arc din mizanscena regizorului Titus, îl va repeta cu conștiința că trăiește în reperiile acut contemporane destinelor Ioanei d'Arc, că este Ioana d'Arc. Leitmotivul este „prins din zbor” și de El, dar numai ca o insignă a partenerei sale de viață. Interesant este felul în care scriitoarea reușește să facă din acest leitmotiv nu o strălucire retardată, ca o oarecare culoare de fond, ci o energie menită să sprijine crezul moral modern, într-o demnă emancipare a omenirii, sub care se poate rosti, cu un profund înfinit înțeles „Hai la lupta cea mare!”...