

CRONICĂ LITERATURII DRAMATICE



ILUZIA, STAREA DE ROBINSON, STAREA DE VINERI ȘI REȘAPAREA TEMATICĂ (I)

Paul Everac, *Aventura umană* (De la Robinson la Remiza), teatru,
Editura Cartea Românească, 1989

Apărută la 30 de ani după debutul în dramaturgie, ultima culegere de teatru a lui Paul Everac pune în chestiune mai întâi de toate recunoașterea și eșalonarea unor distincte etape de laborator în remarcabila operă a acestui prolific autor contemporan. Dacă am credita precizările sale destul de șocante, cum că piesele *Robinson* și *Aventura*, de pildă, au fost scrise în respectiv anii 1948 și 1953, deci cu zece ani mai devreme decât, atât de cunoscută, prin forța lucrurilor, partitura *Festree deschise* (cea care — alături de *Explozie întirziată* și *Ochiul albastru* — îl proiectase destul de brusc pe tânărul scriitor la „nivelul dramaturgilor noștri frunțași“), orizonturile de ebuliție stilistică, opțiunile estetice atât de distincte azi, ar fi coexistat de la bun început, unele așteptându-și — cum vedem — ieșirea în lume în răbdătoare sertare. Numai că un istoric literar și chiar cititorul în genere se vor lăsa mai greu seduși de o asemenea fortuită ipoteză. Și aceasta pentru că nu pare a fi în firea lucrurilor ca texte cu aer tare, încărcat de semnificații simbolice profunde dar și purtătoare de mister, vădind o ageră și dibace complexitate a mijloacelor și situațiilor dramatice, cu o acuratețe situată în specia refuzată efemerului, să fi fost urmate, la o bună distanță, de pro-

ducțiile din 1959 care sînt simplu realiste și ca temă și ca tratare, nu atât de ușor de inclus astăzi într-o antologie. Altfel este să înțelegem că, publicate azi, texte din prima tinerețe au fost prin firea lucrurilor resorise, chiar dacă în anume cazuri, travaliul maestrului n-a însemnat acum decît un retuș abilitat printr-o simplă linie, dar este esențială ca un pașaport pentru intrarea personajului în dogma unui eon.

Cert este că după o a doua etapă de creație, acreditată de el însuși drept cseistică, socotindu-se nu atât un dramaturg eseist cît „un eseist rătăcit în dramaturgie“*, Paul Everac se desprinde de tărîmul univoc și de cele mai multe ori închis al dezbaterii, subordonat unei teze morale și se apropie cu șansa capodoperei tocmai de teritoriul pe care, cu mijloace virulente și argumente nu întotdeauna neconformiste, îl combătuse în ipostaze deloc sumare de publicist, afișînd figura unui tradiționalist funciar. Este timpul cînd, revoltat de metaforă, alegorie și parabolă, de formulele de teatru ca atare ale altor confrăți, dramaturgul exclamă: „Parabole

* vezi *interviul publicat în revista Teatrul nr. 10/1975.*

are Europa din belșug. Realism românesc mai puțin”.

Or **Aventura umană** contrazice în bună parte manifestele de până acum ale polemistului, spațiile teatrale propuse par a fi până la un punct programatic deschise, ele refuzând orice încercare de a le recepta într-o semnificație unică, raportul dintre eu și natura obiectivă cunoaște o altfel de așezare, plurală adică, prospecțiunile nu vizează mai întâi și înții destinul marilor colectivități ci neliniștea ambiguă a sinelui, treptele lui de iluminare. În plus, enigma — fără a fi ostentativ potențată — este cultivată în reperele ei tragice, dar nu cu instrumentele eseistului. Accentele de farsă ale unor construcții dramatice, cu apăsător metabolism antiiluzionist, nu reprezintă o simplă sincronizare a scriitorului cu viziunea modernă europeană, respectiv cu axiologia antiteatrului. Estetica absurdului, de care s-a arătat multă vreme contrariat, l-a oferit totuși lui Paul Everac citeva direcții de modelare a instrumentelor sale de edificare a replicii și situațiilor, dar și de spulberare a iluziei. Dacă în etapa **Ferestrelor deschise** se cultiva amăgitoare absentă a răului abisal, întriga structurându-se ca la carte pe coordonatele conflictului dintre bine și mai bine, dacă în perioada eseistică existența răului capătă legitimitate dramatică, înfruntarea dintre protagoniști purtând pecetea de acum recognoscibilă a autorului, — tehnica ar putea fi numită, cu o formulare de tip arhaic, lupta gladiatorilor în arena romană — nu fără a păstra de cele mai multe ori aparența înșelătoare, adică perceperea anume a adevărului și a realității, că frumosul învinge întotdeauna urtul, în **Aventura umană** mecanismul iluziei este demontat până la datele sale ultime. Everac apelând la tehnica de lectură propusă, în tradiția arhaică, de un Simeon Ben Yochai, personajele devenind semne ale unor concepte. **Aventura** — se explică, în legătură cu piesa care poartă acest titlu, Paul Everac — e descoperirea și transferarea în rang noetic a resorturilor fundamentale, stihiale, între care se zbat viața individului și Logosul, Erosul și Thanatosul (moartea), primele două cu acțiuni oarecum antitetice: astfel Logosul e restrictiv și conduce la schemă, în timp ce Erosul e diluant și amenință cu disoluția. În rîvna sa de înălțare, adică pur și simplu de viață, eroul piesei la act că trăiește într-un univers cu resorturi mai mult sau mai puțin date, un univers oarecum ordonat de niște făguse prealabile de comportament, un univers probabilist cu capcane, a cărui aorehensiune esențială l-ar putea conduce la

spalmă și la cerința eliberatoare a morții...” Cine sînt, așadar, la nivelul contingentului, Logosul, Erosul și Thanatosul? Axel, directorul misterios și robotoman, Amalia soția acestuia, cu nimic mai prejos în taina ei seducătoare de amantă, și camerista (una dintre ele) identificabilă prin culorile anume ale vestimentației. Nu altfel citește discipolul lui Simeon Ben Yechai, Yehuda, pasajul mitic în care cele două fiice ale lui Lot își îmbată țatăl pentru a se culca cu el, sugerind că omul este condus în viață de trei ghizi: rațiunea, inspirată de cer, pasiunea însuflețită de răul amenințător și instinctul de conservare „cele două fiice ale lui Lot semnifică cei doi ghizi inferiori ai omului: pasiunea și instinctul; primul îl convertește pe al doilea; pasiunea denaturează instinctul”. Drumul lui Everac până la personajul conceput, la tehnica alegoriei și a parabolii moralizatoare, poate fi urmărit destul de ușor, încercîndu-se o delimitare a accesului simbolului în universul dramaturgului: timid, cu valoare ocrotitoare și totodată delimitatoare în primele piese (**Poarta, Ferestre deschise, Ochiul albastru și Explozie întîrziată**, nu sînt niște simple cuvinte ci metafore cu implicită accepție simbolică) apoi hotărît, în perioada eseistică, cînd autorul se plînge că nu este decodată intenția sa de a pune în circulație simboluri, „să tratez adică fenomenologia diurnă în mari cadre figurative”*** și nu sintesizate de către critici supratemele, etajele ideatice ale pieselor sale. altfel spus emblema eseistică. Cartea lui Ioviță, nu este numai o încercare de resapare tematică, printr-o alegorică actualizare, a mitului lui Iov ci și un exercițiu — în care iluzia nu este complet abolită — de rememorare a sentimentul tragic, menit să acționeze cu virtuțile psihodramei asupra spectatorului. Aici se consumă în extrac simbolice flacăra unei întregi colectivități. Sînt și alte texte, numeroase, care explică destul de congruent un anume preaplin și apoi revărsarea care a urmat, consfîntită în volumul **Aventura umană** și care ne permite să vorbim practic nu de o nouă etapă a lui Paul Everac ci de celălalt Everac. Volumul despre care vorbim conține, în afara celor două texte amintite, și piesele **Baletul electronic**, „scrisă către mijlocul anilor '60 (1964) și reprezentată după cîinci ani la Teatrul „Matei Millo” din Timișoara”, **Raza** („piesa e din 1982, figurînd ca propunere de repertoriu), **Remiza** („a fost scrisă recent, în 1988 și figurează în propunerii de re-

(continuare în pag. 68)

Paul TUTUNGIU

* * * Paul Everac, Martor cu păreri proprii, Iași, Junimea, 1984.

* * * vezi interviul din revista Teatrul nr. 10/1975.

DIANA : V-am spus... Așteptam la flori... O colegă de-a mea care se căsătorește... George aștepta și el, puțin mai în față... Deodată s-a produs o busculadă... George, în acel moment... (Se oprește.)

EVA : Ce s-a întâmplat în acel moment?
GEORGE : Ce s-a întâmplat atunci, Diana ?

DIANA : Nu știu ce s-a întâmplat...
GEORGE : Nu știu... S-a întâmplat... În acel moment, lumea, toate florile acelea s-au apropiat de noi...

EVA (urlă) : Cum te numești, fetiço ? Cine ești ?

DIANA : Nu mă mai întrebați. Vă rog...

EVA (explozie) : Parcă am fi vrăjiți, am intrat pe un fel de lungime de undă din care nu mai putem ieși ! Vreau să scap, să mă eliberez ! George ! Să se termine odată ! Gata ! Vreau înapoi în realitate.

NAE : E atât de frumoasă această irealitate, Eva... Eu vreau să rămân în păienjenitul ei... (Către Diana.) Îți promit că va fi pace cu linărul meu coleg... Îți promit că nu voi protesta cind îmi vor cădea rucsacuri în cap, îți promit că voi repara mașina, îți promit că mă voi lupta cu prostia și o voi învinge. Îți promit...

GEORGE (decizie) : Tată, mamă, acum Diana trebuie să plece... (Către Diana.) Te conduc.

(Diana se îmbracă liniștită, privită de ceilalți trei.)

DIANA (subit) : Nu vreau să mă conduc.
GEORGE : Lasă-mă să te conduc.

DIANA : Nu, George... (Către toți.) Noaptele bună.

NAE : Noapte bună.

GEORGE : Noapte bună.

(Eva tace. George ia din glastră buchetul de flori. Il desparte în două și-i oferă Dianei jumătate. Ea se uită la el. E gata să pornească. Deodată se întoarce, fără flori, iese și închide ușa după ea. Ei rămân incremențiți, în timp ce undeva un lift se pune în mișcare și coboară, coboară mult. Ultimul semn al existenței Dianei — zgomotul depărtat al unei uși care se închide. Tăcere.)

EVA (rupe tăcerea) : Și-acum, noi ce facem ?

NAE : Așteptăm.

EVA : Ce așteptăm ?! Ce !? Pentru Dumnezeu, ce așteptăm ?!

GEORGE (cu jiorile în mână, rar) : Poate se întoarce Diana...

(Rămân nemîșcați, brusc înțepenți, ca niște statui în timp ce, încet, cade

Cortina

cronica literaturii dramatice

(continuare din pag. 37)

pertoriu"). În cele citeva lămuriri care preced volumul, dramaturgul înțelege să ne explice punctul său de vedere asupra selecției („de fiecare dată este vorba de unul din demersurile fundamentale ale omului”) neuitînd să ne atenționeze că „pe aceeași linie de preocupări se situează și alte piese”, pe care, de asemenea le datează, cum ar fi *Masa de gală*, *Ghișeul*, *Făt Frumos*, *Soba de tuci*, ultimele două scrise desigur în anii 1984 și 1987, precizări care susțin o dată în plus ipoteza noastră cu privire la apariția noului Everac...

de la text la regie

(continuare din pag. 39)

tul nu există. Spectacolul seamănă cu o suită de „numere” autonome (citeva,

reușite) care nu ajung să se inchege într-o imagine coerentă artistică. De altfel, ceea ce pare a-și fi propus în primul rînd realizatorul sau, în orice caz, ceea ce i-a „ieșit” este valorificarea acelor resurse interpretative pe care le posedă mai temeinic fiecare actor în parte. Cu alte cuvinte, fiecare e pus să facă ceea ce se pricepe să facă; nu-i de mirare așadar că din spectacol se rețin doar componente, adică: Bogdan Mușatescu (Petrovici) jucînd concentrat și cu vibrație stăpînită, Anda Călugăreanu (nevasta lui) compunînd savuros, deși prea șarjat, și cîntînd cu patos, Mircea Constantinescu (povestitorul și „personajul însemnat”) citind expresiv și mișcîndu-se dezinvolt, Mihai Mălaimare însuși (Akaki Akaktievici) realizînd o pantomimă atent stilizată și jucînd cu sensibilitate și căldură. Din echipă mai fac parte și evoluează entuziast Vasile Filipescu, Mihai Panait, precum și un grup de studenți-actori: Claudia Cărâmidă, Irina Wintze, Mihai Bisericanu, George Petcu, Andrei Zaharescu.

Impresia de ansamblu e aceea a unui spectacol-studiu, util, fără discuție, pentru formarea sau perfecționarea profesională a celor implicați. Cred că așa, și trebuie să fie prezentat.