

## Marginalii la teatrul lui

# Paul Everac

„Spiritul e făcut să investigheze“

Cel mai bun comentator al pieselor lui Paul Everac e... Paul Everac însuși. Cui i-ar fi trecut prin cap să categorisească trei piese, cu atîta fermitate cum a făcut-o domnia-sa, drept piese-eseu, specificîndu-le și sfera — eseu despre organicitate, *Subsolul*; eseu despre personalitate, *Camera de alături*; eseu despre libertate, *Ape și oglinzi*. Ar fi fost, parcă, o nedreptățire a acestui prodigios autor. Dar dacă a făcut-o singur, să luăm act de existența dublelor valențe care-i caracterizează opera, într-o unicitate mai mare sau mai mică, mai omogenă sau mai desirată, mai împlinită sau nu, adică aceea propriu-zis creativă și aceea eseistică. De altfel, autorul le practică și separat și de aceea nu se va supăra, socotim, dacă ne va vedea și pe noi cumpănindu-i opera.



Să pornim de la niște vechi cuvinte, care precizează un element fundamental: „Cine simte plăcere în noi? Mina? Brațul? Carnea? Singele? Cercetați și veți vedea că trebuie să fie ceva imaterial“ (Pascal). Și care e plăcerea acestui element imaterial? „Plăcerea durabilă a vieții e descoperirea lumii din nou“ (Tudor Arghezi). Așadar, spiritul, „măreția noastră în cugetare“, e cel ce dă satisfacție supremă ființei, prin ceea ce surprinde, și reține, și-și însușește ca inedit dintr-o realitate dată. „Lumea nu e decît o școală a căutării“ (Montaigne) și pe firul acestui adevăr ne mai întîlnim cu părerea că „nu căutăm niciodată lucrurile, ci acțiunea de cercetare a lucrurilor“ (Pascal). Eseistul Paul Everac se situează în acest punct de referință cînd spune — „spiritul e făcut să investigheze, să pună mereu în discuție, să se îndoiască, să verifice“ (*Dialoguri contemporane*). Din acest punct începe investigația dramatică. Și pentru a o pricepe și din altă perspectivă, să ne reamintim doleanța unui mare om de teatru de pe acest tărîm: „Ce

vrem? Vrem un teatru sintetic, dinamic, un teatru cu o acțiune simultană (...) conform cu viteza noastră de pătrundere și cu forța noastră de reacțiune“ (Ion Sava). Iată cîteva coordonate teoretice.

Și cîteva mai concrete. Cum a intrat în dramaturgie acest autor? Ca revărsarea năvalnică a unui fir de apă, care se rostogolește sprintar și grăbit spre un liman albastru pe care știe că-l va ajunge abia după un drum foarte lung. Cu impetuoșitate dinamică, cu nerv, cu un neastîmpăr permanent al gîndirii. Era destulă schemă și prejudecată împrejur, se auzeau dogme și se vorbea despre tipic. Că se vorbea despre tipic, nici o nenorocire, dar prea mult se aștepta de la acest tipic să fie suma unor trăsături, ipostaza comună, media, neglijîndu-se conținutul mai interesant al unicității. Paul Everac a intrat în dramaturgie cu un program aparent neașteptat — „posibilitățile de investigație de care dispune un scriitor modern n-au voie să se oprească, socotesc, la definirea tipului“ — ceea ce e perfect îndreptățit; „vremea noastră, sincritică, a amestecat tipurile, a mixat trăsăturile, încît dai, în același om, de combinațiile și asociațiile cele mai neașteptate“. Și ce propune? „Trebuie tot timpul să mergi la întreg, la structură“. Delimitîndu-se astfel de un tip golit de conținut, scriitorul vede în om o structură complexă și o realitate în mișcare. „Viața nu e o schemă“ și, în dorința de a-i surprinde resorturile noi, dinamice, e conștient că n-o poate fixa, că trebuie s-o urmeze pe firul semnificațiilor, explorînd fațetele dialectice ale unei substanțe în transformare. De aici, alt raport între act și semnificație: „pe mine mă interesează motivația, sensul. Unul și același act poate pleca din două impulsuri, poate avea două motivații, implica două mentalități“; altă ordine internă a edificiului — nu mai guvernează conflictul, ci dialectica termenilor contradicțorii, opuși sau în contrast. E bine, e rău? În orice caz, e justificat: conștiința este o

încercare perpetuă, vie și acută, de a asimila contradicțiile, nepotrivirile, dramele și fisurile lumii...

Dacă am oprim aici citatul, am avea, e drept, o îndreptățire oarecare a felului acesta de a serie teatru. Dar dialecticianul Everac îl continuă cu o idee din care face principiul dramaturgiei sale: „... și a fi la reechilibră mereu în sinteza unor sensuri”. Iată punctul de referință al investigației spiritului *aici*, îndrăzneț, pasionant, viu, riscant și neașteptat, nu întotdeauna în conformitate cu alte spirite, dar întotdeauna interesant, efort de deslușire a unor înnoiri și direcții înnoitoare pe care le impune viața în nemaiîntâlnitul ei proces complex de edificare socialistă a țării. Nu întotdeauna elevat dar, fără îndoială, temeinic, gând câștigat din negație și polemică tranșantă cu alte adevăruri.

Dialecticianul nu vede propriu-zis acte, ci probleme; viața i se însinuează cu o multitudine de chestiuni de discutat, atât de multe încât n-are timp să le cuprindă pe un fir elastic de succesiune, ci apelează la simultaneitate relativă (*Ferestre deschise*) sau imaginează un amplu drum, cu nuclee simultane, în ordine retrospectivă și progresivă, proprie unui roman (*Ochiul albastru*). Apoi înțelege că drumul firească și cel al secțiunilor revelatorii (*Simple coincidențe*), că eficiența începe și între patru pereți (*Camera de alături*), că nu contează atât tabloul unor evenimente cruciale, ci ecoul lor propriu și adânc (*Ape și oglinzi*) și suie astfel la complexitatea modernă a dramei (*Căutătorul de contor*). Dar cite încercări. Ce drum. Toate — tentative de a supune un material brut, contradictoriu, risipit din belșug în cele înconjurătoare. Puterea vieții a fost uneori prea mare — nu s-a supus unui gând preconcept (*Costache și viața interioară*) sau unei dileme fragmentare (*Patimi*). Alteori, nu i-a ajuns o compoziție prea răsfirată (*Ochiul albastru*) sau n-a încăput într-o demonstrație (*Descoperirea*). Uneori, a intrat timidă într-o idee mare (*Ștafeta nevăzută*). Lucid și realist, scriitorul s-a luptat cu sine, și cu toate astea, și-a dobândit puterea de a domina. Și de a fi el însuși. Chiar dacă modalitatea de a fi el însuși, a lui Paul Everac, e de a fi de fiecare dată altul.



Prima piesă nu este și aceea jucată (*Poarta*). nici aceea cu ecou mai pronunțat (*Ferestre deschise*); ea se găsește îndărăt cu cîțiva ani, se numește *Ifigenia în Tauris* și, deși e de dimensiunile unei schițe, anunță problema-cheie și amprenta particulară a acestui dramaturg. Problema-cheie, care a răscolit toată literatura universală — fericirea — e pusă

din prima replică — „nu erod că se simte prea fericită”. Amprenta rezultă din alternanța de secvențe scurte, fiecare cu rol de întrebări și răspunsuri, avansînd spre o dramă a ne-cumpănirii. Sau, „cum zice strict și clar Ifigenia: „n-am stat să cumpănesc nimic”. Problema e așadar imediat încadrată, un conținut de „măsură a lucrurilor” pare s-o valideze. Cînd „ceva nu e-n regulă”, e sigur că măsura s-a volatilizat și personajele pornesc la descifrarea noilor sensuri, noilor legături: „sînt dispus să le gîndim din nou. Să le lămurim” (Emil Vlăscescu). Descifrarea se produce „prin oamenii înconjurători și prin tine însuși — „oricine e silit să treacă pe la alții ca să ajungă la el însuși” (Cristian). Și ce precumpănește? „Cred că nici nu e atât de interesant ce a făcut. Mai interesant e ce a gîdit despre ce a făcut. Și ce gîdește în general, cînd face ceva” (Livia). Precumpănește gîndul, mentalitatea, sporul de conștiință: „hotărîtor e însă, pentru consistența fericirii, cînd transformăm ceea ce e împrejur, ceea ce ni se propune, în conținuturi de conștiință” (*Dialoguri contemporane*). Eroul e un meditativ lucid, un simpatie „responsabil cu certitudinea”, generos și nemulțumit, care vrea și știe să asculte — altfel „ce ușor e să trăiești surd, surd la tot ce nu vrei să auzi” (Timotei). Nostalgia lui e de a descoperi resorturi adînci — „una din cele mai mari bucurii pe care le am în viața mea e să descopăr, și anume să descopăr resursele adînci, umane, care dietează cutare sau cutare acțiune” (Dobrian) — și pasiunea nedezmîțită, dialectica — adică ceea ce ne face să pricepem că „nu e mai nou totdeauna cel care succede, ci cel care are viața mea mai largă asupra viitorului, mai concretă, mai leninistă” (Sturdzu). În procesul descifrării dăm de umbre și lumini — adevărul vieții „nu e niciodată absolut, ci dialectic, își arată fețele de lumină dar și umbrele, se naște din acest joc” (Contemporanul, 1973). Obsesia cea mai puternică a umbrelor o au bătrîinii — Doroftei, Partenie, profesorul Coman, Bătrînul; la ei sînt umbre fără întoarcere, un fel de mici stihii împotriva cărora nu poți face nimic. Alte umbre sînt vulnerabile, acolo unde alternativa „crești sau mori” se mai poate pune încă, pentru ființă, acolo unde se mai poate face ceva. Interesant că alternativa e legată direct de deslușirea sau nedeslușirea unor înțelegeri umane — „înțelegi, domnule (...) tot ce-ți spun și tot ce nu-ți spun” (Mira despre Cristian) — și reciproc „semnul că te mortifici e cînd te apuci să revendici: un post, un bărbat, o cameră” (Cristian despre Bondoc).

Investigația caută reperele de structură și fețele contrapunctice. Cînd se vorbește de unicătate, de trăsături de afinitate, se justifică imediat prin „apropieri de structură” (Eta). Dar mai răspîndite și mai incitante pentru scriitor sînt cele inverse, opuse, care se exclud sau se neagă, care dualizează omul, fragmentează raporturile, falsifică. O suită de piese mici urmăresc desenul, în multiple

variații, cu efect ironic sau amărăciune grotescă — *Lohengrin sau plăcerea zorilor*, *Citeva palme false*, *Cafea ness cu aproximații*. Elocința lor e mai deplină pentru că e aproape de miez. Dar motivul contrapunctic e prezent și în piesele de întindere, pe secțiune compozițională, schițat în *Ferestre deschise*, complicat în *Ochiul albastru*, reluat pe un registru interior în *Simple coincidențe* și *Ape și oglinzi*. Interesant cum în *Ape și oglinzi* aproape că nu se întrevide, piesa merge pe un fir adiacent până la ultima secvență, când, dintrodată, eroarea simplă a unui poet dezvăluie adevăratele perspective dramatice ale lucrurilor — dînd semnificație celor despre care nu s-a vorbit și, prin contrast, valoare corespunzătoare celor despre care a fost vorba.

Asupra falsificării există, de asemeni, destule referiri, personajele ținînd după un chip simplu, o structură umană firească. „De ce ești fals? De ce falsifici totul?” întreabă Daniela; viața „e grea numai dacă te falsifici. Altfel, e simplă, firească” e de părere Cristian; „mă prefac... și pe urmă nu mai știu să ies din prefăcătorie” se plînge Lola. Cîteva chipuri de a te falsifica sînt tot atîtca chipuri de a nu gîndi pînă la capăt, pînă la miezul lucrurilor. În problema tinerei generații, a nu înțelege de pildă că „ei au punctul de plecare mai sus” (Emil); în chestiunea utilului, a „reduce la util” (Coman), a tranșa „investești, trebuie să iasă” (ing. Buzura) și a nu pricepe că „ce e de mirare, draga mea, nu e numai că am depășit utilul, dar că sînt în stare să înțeleg că există întrebări unde nu se mai poate răspunde prin da sau nu” (Emil). În privința îndreptățiților drepturi. — „toți umblă după drepturi, toți apucă” (Coman) — și replica-ecou — „nu, rîvnesc decît un fleac: camera de alături” — (Bondoc). Și a „biologiei adaptării” — „totul e să știi cînd să ai dreptate” (Bondoc) — ecou al adaptării „sezoniere” — și în replică — „în timp ce cunosc unele organisme ce trăiesc în virtutea unor principii fără să le proclame, cunosc și destui indivizi care proclamă principii fără să le trăiască” (Cristian).

Un aspect sesizat în mai multe piese e acela al acumulării sociale — „oamenii depășesc acum necesitățile casnice (...) merg spre achi-

ziții culturale” (*Camera de alături*, *Zestrea*). După cum un imperativ sesizat e și acela că „energia nu trebuie zvirlită pe fleacuri” (Cristian). Se vorbește de atitudine, ca o chestiune de substanță, și de diferențierea pitorească dintre „om sau pezevenghi” (moș Florică Predoiu). Și e de la sine înțeles că n-am epuizat și nu vom putea epuiza aspectele incriminate. Ele țin, cum spuneam, de substanță, urmăresc o diferențiere valorică, o selecție, un spor în conștiințe, de aceea și spectaculozitatea lor e direct proporțională cu tensiunea investigației dialectice, cu scriperea termenilor. O idee frumoasă, un motto al operei — „sîntem cu toții într-un fel de ștafetă nevăzută, care face o cursă lungă, unică în istorie” — trece palidă, pentru că tensiunea termenilor nu e susținută. Favorizantă îi e ipostaza căutătorului de certitudini — cea mai proprie, cu o armonie ascunsă, interioară, eu un patos discret al confesiunii, cu un sunet al ei, cu reverberații, ca *Simple coincidențe*. Elocvențe îi sînt — cînd sînt — și așezările pe tipare aproape clasice, cu unde ibseniene (*Camera de alături*) sau insinuările spiralate, grave și modern implacabile (*Cătorul de contor*).

În toate astea, poezia dramatică n-are pretutindeni prea mult timp să se insinueze — și de multe ori e păcat, pentru că numai un pas, un răgaz pe-un cuvînt, pe-o linie, le-ar fi ridicat peste propria lor înălțime. Dar ea există acolo unde spiritul nu investighează încruntat — în cîteva pagini anici și pline de vibrație despre trecutul istoric și de legendă — *Urme pe zăpadă, luncu la Hălmașu*, Ana.

Ne aflăm într-un punct de revenire a similitudinii și a tipului din a-tip? Așa par să ne indice și *Ape și oglinzi*, și *Viața e ca un vagon?* Autorul își neagă eseistul? Poate că nu. Dar ne aflăm, cu certitudine într-un punct de unde putem schița niște alternative acestei ambițioase dramaturgii. La nevoia de a spune multe — mult; la plăcerea „mersului pe jos” adică a concretului fizic — zborul; la tentația aproape exclusivistă spre termeni contrapunctici — *conflictul*; la jocul seducător al ideilor — jocul miraculos al cuvintelor potrivite. Dar, la urma urmei, cel mai bun comentator al dramaturgiei lui Paul Everac...

