

BUERO VALLEJO — dramaturg al misterului existenței

În 1949, Antonio Buero Vallejo abandona de mult studiile de pictură. Trecuse prin experiența războiului civil, a luptei în rindul trupelor republicane. Cunoscuse situația limită a unei condamnări la moarte, comutate — după opt luni de așteptare — în 6 ani și jumătate de închisoare. Executase și această sentință, transferat dintr-o temniță în alta. Trăia, de trei ani, într-un regim de libertate condiționată.

Partea cea mai dramatică și spectaculoasă a biografiei lui A. Buero Vallejo se încheia atunci, în 1949, când lua naștere (urmare a reflecției asupra vieții pe care o trăia și o cunoscuse, asupra realităților umane și sociale ale țării sale, asupra condiției de luptător pentru libertate) opera sa. Că o vocație (pictura) era schimbată cu alta (teatrul) era cu mult mai puțin important decât faptul că un instrument al acțiunii fizice era înlocuit cu unul al trezirii spirituale. A. B. Vallejo avea atunci, în acel moment în care începea să urce golgota creației — cu acel sentiment de responsabilitate pe care avea să-l sugereze în piesele sale despre Goya, Velasquez ori Esquilache — vârsta fatidică de 33 de ani.

Lucrarea de debut a scriitorului, apreciat în unanimitate drept cea mai importantă personalitate a teatrului spaniol contemporan (intrucît restituie dramei „capacitatea sa reflexivă”, resursele sale de „corectare și organizare justă a societății contemporane”), se numea *Istoria unei scări*. În chip surprinzător, această scriere, care primea premiul Lope de Vega al municipalității din Madrid, conținea multe dintre caracteristicile întregii creații a lui Buero Vallejo: realismul acuzat al problematicei umane și sociale (aici și al tratării ei); legătura strinsă cu actualitatea; ardența unor întrebări grave asupra sensului vieții și misterului existenței; forța unei viziuni profund dramatice, chiar tragice; și, în sfârșit, dar nu printre cele din urmă: ingenio-

zitatea construcției (rod al căutării unei „expresii proprii”, al unui limbaj prin excelență teatral). *Istoria unei scări* gravita în jurul uneia din ideile ce revin obsesiv în multe din scrierile (variate ca temă și paradoxale ca structură) care formează opera autorului spaniol. Era o tentativă de „demistificare a realității”, era piesa „durerii umane”, a des-trămării iluziilor, urmărită la colocatarea unei case modeste. Ea „anunța” și o altă temă predilectă a autorului *Somnului rațiunii*: cea a nevoii de libertate și fericire care izbucnește, vital, chiar în climatul deprimant al unui univers concentraționar, în care omul se simte neconținut în pericol. Atestind unitatea unei opere care numără peste 20 de drame (Antonio Buero Vallejo a intrat în conștiința publicului nostru prin *Somnul rațiunii*, jucată la Teatrul din Baia Mare, și *Cu cărțile pe față*, pusă în scenă la Teatrul Mic, precum și prin drama sa *Las Meninas*, publicată în revista „Secolul 20”), nenumărate fire leagă prima piesă a lui Buero Vallejo de ultima, din 1974, intitulată *Fundația* (și tradusă în românește de Palmira Arnăuz și Victor Ivanovici).

Cel puțin la fel de fascinantă ca și *Las Meninas*, piesă gravitind în jurul figurii lui Velasquez, mi s-a părut a fi teoria estetică (de domeniul receptării creației dramatice; a relațiilor dintre operă — în chip ideal oglindă a vieții — și spectatorul care caută să se recunoască în, sau să se identifice cu ea), pe care Buero Vallejo o dezvoltă, stimulată de surprinzătorul joc de perspective din celebrul tablou al pictorului de la curtea lui Filip al IV-lea.

Dramaturgul vedea în Velasquez un maestru al sugerării „enigmei optice a realității”, a „arcanelor de care e stăpinită realitatea vizuală”. Admira măiestria sa în relevarea „contradicției ironice” între o oglindă care

reflectă un tablou și senzația că aceeași oglindă ar putea să-l reflecte (pare să-l reflecte, deși nu o face direct — n.n.) pe spectator". (Căci, așa cum s-a dovedit, perechea regală, care se reflectă în celebra oglindă din fundalul tabloului domnișoarelor de onoare ale Infantei, nu era situată — cum s-ar crede, și cum s-a și crezut — în același loc cu noi, privitorii tabloului. Oglinda răsfinge — într-un joc secund — monarhii, așa cum sînt ei zugrăviți pe un șevalet situat în partea stîngă a interiorului din *Las Meninas*.)

A. B. Vallejo invita, prin asemenea considerații, la analogii din domeniul percepției imaginii scenice, a relațiilor teatru-public, fiind destul de sceptic cu privire la posibilitatea unei participări teatrale directe, a unei intercondiționări nemediate între imaginile vieții și metaforele scenice. El pare a conchide, precum Velásquez : „oricît v-ați strădui, niciodată nu veți putea să vă priviți în oglindă". Pare și el a spune spectatorilor din sala de teatru că vor fi animați vesnic de aspirația tragică de „a-și putea găsi eligia în oglinda în care n-o vor găsi niciodată".

Practica teatrală a lui Buero Vallejo a înfirmat însă acest scepticism. Scriitorul a fost preocupat adesea de experimentarea diverselor modalități de realizare a deschiderii operei dramatice reprezentate, și de implicare a spectatorului. Interesat de stimularea participării psihice a acestuia, dramaturgul a apelat — poate doar aparent paradoxal — la „interpretarea", modificarea unor „stimuli" din domeniul percepției fizice : vizuali, auditivi.

În prima din cele trei piese ale sale care au drept personaje niște orbi (*În cel mai negru întuneric*, *Concertul de la San Ovidio*, *Sosirea zeilor*), autorul recomandă, în timpul unei discuții dintre protagoniști despre drama cecității, ca un întuneric compact să învăluie deopotrivă scena și sala. *Somnul rațiunii* cuprinde și scene în care dialogul obișnuit este dublat sau prelungit de un altul, mimat, (conform unui limbaj al surzilor) și reproduce adesea — pentru spectatori — sunete și zgomote interioare, create de conștiința zbuciumată, urmărită de teroare și îndrăgă de revoltă, a lui Goya. În *Sosirea zeilor*, multe din personaje ne apar așa cum „le vede", imaginativ, protagonistul piesei, un pictor orb.

În sfîrșit, *Fundația*, piesă la care ne vom referi mai pe larg, atestă continuarea superioară a unor asemenea preocupări.

Fundația este o metaforă de un puternic dramatism care concentrează — mai exact deschide — o meditație asupra condiției libertății, într-o lume alienată, și totodată asupra funcției cathartice a iluziei. Așa cum vom vedea, *Fundația* (despre care autorul se grăbește să precizeze că e „situată într-o țară recunoscută"), este de fapt o sinistă închisoare, iar locatarii ei (Tomas, Asel, Max, Julio ș.a.) — deținuți politici. Scriitorul ne păstrează însă, pe o mare întindere a piesei, într-un plan imaginat, prezentîndu-ne locul

acțiunii ca pe o confortabilă ambianță pe care o generoasă „fundație" îl pune la dispoziția creatorilor, a inventatorilor. Adică, așa cum apare cu adevărat în conștiința lui Tomas, cel mai tînăr dintre eroi, bulversat de întîmplările tragice prin care a trecut (denunț, tortura, incapacitatea de a fi păstrat „tăcere" deplină — „trădare a cărnii și nu a conștiinței", zice Buero Vallejo. Adică — așa cum se străduiesc, o vreme, tovarășii lui Tomas (dornici să-l ajute să supraviețuiască) să-l facă să creadă. Anticipînd : iluzia lui Tomas că viața e mai frumoasă decît este se va destrăma, iar ea va fi preluată de ceilalți — ca necesară luptei.

Continuînd observația de ordin estetic pe care o făcusem : în *Fundația*, A. B. Vallejo încearcă și reușește să ne atragă în capcana unei (mai largi) perspective înșelătoare. Sesizăm ciudățeniile, incongruențele decorului, dar ne lășăm fascinați de rafinamentul interiorului, de frumusețea peisajului din fundal, de armonia pastorală lui Rossini. Credem că reședința lui Tomas aparține, într-adevăr, unei *Fundații* care patronează opere de binefacere, de stimulare a creativității.

Trăim apoi, odată cu eroul, triumful, cumpănit, al realității. (Nu numai imaginea globală, ci chiar detaliile scenice traduc jocul aparentei și realității — așa cum se răsfîrte el în conștiința personajului.) Căci, iată, lumina strălucitoare a încăperii devine progresiv crudă și aspră. Imaginea inițială a *Fundației* se deteriorează sub ochii noștri, așa cum se va destrăma sub privirea lui Tomas, redevenit lucid.

Mobilierul elegant, vesela de cristal ori de porțelan fin, lenjeria imaculată, televizorul etc., tăvile cu mîncăruri delicioase și băuturi alese dispar. Peisajul însoțit ce se zărește undeva în îndepărtare se dovedește a fi fals, ca și fereastra care-l favorizează. „Bolnavul" din încăpere a murit de mult și e lăsat să putrezească, să otrăvească, zile în șir, atmosfera, în schimbul farfuriei lui de mîncare : o porție în plus de zeamă lungă. O închipuire era și vizita Berthei — logodnica lui Tomas.

Totuși, nu relația posibilă a spectatorului cu opera e cea care interesează în primul rînd în *Fundația*, ci relația omului (eroului) cu realitatea, jocul realității și al iluziei. Anticipînd : virtutea celei din urmă de a alimenta puterea de rezistență, capacitatea de acțiune, de intervenție lucidă a omului în ordinea lumii reale.

Preocuparea estetică, în 1960, jocul perspectivelor a devenit premisa unei preocupări de conținut — filozofice și mai ales sociale ; a unei meditații despre legitimitatea iluziei într-o lume dezamăgitoare, mutilatoare.

În *Fundația*, iluzia, chiar imperfectă, reprezintă însăși substanța și sursa existenței.

După o parte — relativ expozitivă — excesiv prelungită, evenimentele se precipită, invitînd la alte meditații pe tema „eroismului autentic" sau pe cea a „suspiciunii". Asel, chemat la interogatoriu, se aruncă peste ba-

lustradă, terorizat că nu va rezista torturilor. Max, care se dovedește a fi un trist delator, este asasinat, în același fel, de Lino. Tomas reintră în vechiul rol — deliberat, de data aceasta — pentru ca, apărut de nebunie, să aibă șanse mai mari în evadarea pusă la cale. Spaima de tortură, de moarte, dispare din conștiința lui ca o fantomă, ca o închipuire. Recăpătarea simțului realității coincide cu redobândirea curajului de a lupta.

Din această perspectivă nouă, finalul piesei redevine luminos. Revedem scena inițială. Reauzim pastorală. „Iluzia” s-a transformat, definitiv, într-o armă lucidă și efecă. O „fundatie” pentru un viitor mai bun.

★

Urmărind — și din păcate nu cu cel mai mare succes — să se sustragă tezismului, Buero Vallejo alătură unor afirmații opusul lor, examinându-le, de asemenea, legitimitatea.

Întîlnim în Fundatia identificarea întregului univers cu o imensă închisoare. Regăsim, desigur, aici, una din cele mai negre viziuni, care ține de limitele scriitorului. Mai mult: înlînim la un moment dat, în cîteva pagini dense, dar nu lipsite de accente contradictorii și confuze, tendința negării realității lumii și înlocuirii ei cu ansamblul percepțiilor noastre subiective.

Înclin să cred că opinia lui Tomas (aprobata de Asel) nu exprimă un punct de vedere filozofic, ci are mai degrabă semnificația unui text aluziv și totodată cea a unui semnal de alarmă împotriva iluziilor societății de consum, împotriva „temnițelor” mascate care pot fi ele. Înclin să cred că pasajele la care ne-am referit, ca și întreaga „Fundatie”, au, în ultimă instanță, valoarea unei pledoarii pentru identificarea ființei umane, prin acțiune, cu „realitățile autentice”, cu „adevărurile nemistificate”.

Natalia Stancu-Atanasiu

Kennedy's children sau un spectacol despre America deceniului 7

Evocarea Americii deceniului 7 (anii 60—70), într-o dublă perspectivă, nostalgică și denunțătoare, se conturează ca o temă tot mai frecventă în literatura anglo-saxonă de azi. După romanul *Omul-soare* de John Gardner, o amplă punere în pagină a atmosferei statului New York, imediat după asasinarea lui Kennedy, descriindu-se în viziuni apocaliptice escaladarea războiului din Vietnam, resuscitarea „vinătorii” de vrăjitoare, adincirea segregăției rasiale, reactualizarea problemei indienilor etc., spectacolul *Kennedy's Children*, jucat cu un neobișnuit succes de public în Anglia *) aduce la rampă aceleași probleme.

*) Piesa lui Robert Patrick s-a montat în premieră la King's Head, un faimos teatru „fringe” (marginal), din Londra, în direcția de scenă a cineastului Clive Donner, și aproape concomitent la Citizen's Theatre din Glasgow. Este publicată în „Plays & Players”, februarie—martie, 1975.

Americanul Robert Patrick, autorul piesei care, în traducere, ar suna „Odraslele lui Kennedy”, are la activul creației sale vreo 125 de drame, mai mult sau mai puțin reprezentate, cel mai adesea montate în propria sa regie, în rețeaua de teatre „underground”, din New York; nici una nu și-a adus însă celebritatea, pe care a cîștigat-o rapid, la începutul anului 1975, prin lansarea acestei piese la Londra. (Lucrare scrisă în urmă cu doi ani și refuzată de nenumărate teatre și companii din Statele Unite și Europa.)

Cauza fulgerătorului succes nu se datorește, în primul rînd, originalității scriiturii, adică absenței oricărui dialog între personaje. Piesa, concepută în două părți, este compusă din cinci monologuri, expuse intermitent într-un montaj plin de dramatism, de către cele cinci personaje. Acțiunea se desfășoară într-o după-amiază de februarie 1974, într-un bar de zi dintr-un cartier mîrginaș din New York. Așa cum mărturisește autorul, într-un interviu acordat revistei „Plays and Players” (nr. 5/256, vol. 22/februarie 1975), „Un bar,