

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 nebulie, 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 eficientă. 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.

Întinlim în Fundafia identificarea întregului univers cu o imensă închisoare. Regăsim, desigur, aici, una din cele mai negre viziuni, care țin de limitele scriitorului. Mai mult: înțilim la un moment dat, în câteva 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 „Fundafia”, 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 câștigat-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 rând, 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 mărșălaș din New York. Așa cum mărturisește autorul, într-un interviu acordat revistei „Plays and Players” (nr. 5/256, vol. 22/februarie 1975), „Un bar,

in New York, după-amiază, înseamnă automat singurătate, dezolare, disperare". Și, mai de parte, dramaturgul comentează: „În orice tragedie, în orice dramă au loc întâlniri fatale. Dacă drumurile eroilor nu se intersectează, drama dispare. Totuși, în piesa mea nu se produce nici o întâlnire fatală. Personajele nu se cunosc și nici nu schimbă vreun cuvânt între ele, deși stau în aceeași încăpere, în fața acelorași pahare. Fiecare e conțunat și încâtușat în celula propriei sale disperări din aceleași pricini comune: evenimente, elanurile și căderile, din „anii '60". În spatele lor rămâne epoca speranțelor distruse, în fața lor se conturează doar — și îl citez pe Scott Fitzgerald — „drumul amenințător, de rău augur, al unui nou deceniu“.

Cine sînt, de fapt, acești „copii ai lui John Fitzgerald Kennedy"? Autorul ne spune: „Ei pot fi la fel de bine copiii lui Gandhi, Martin Luther King, Marilyn Monroe, James Dean, John Lennon, Bob Dylan sau Jackson Pollock...". Cu alte cuvinte, o întreagă promoție, o generație precis identificabilă. „Părinții", factorii spirituali, formativi, politic, social, etic, responsabili, sînt nume celebre, sînt zeii din Olimpul „visului american", sînt idoli unei mitologii cu o ierarhie specifică, care amestecă de-a valma lideri politici, cîntăreți, boxeri, vedete de Hollywood și luptători pentru drepturile civile. Numele părinților au puterea semantică de a defini o epocă. Epoca marilor contestații, a mișcărilor „noi stîngi" din universități și campusuri, a marșurilor pentru pace, a protestelor spectaculoase împotriva războaielor din Vietnam, a impunerii unei „contra-culturi" în rîndurile tineretului; și, totodată, epoca asasinatelor politice, a derutei mișcării „hippy", a invaziei drogurilor și artei psihedelice, a escaladării sexului și violenței...

Piesa lui Robert Patrick se vrea un recviem al acestei epoci, constituindu-se ca un original oratoriu pe 5 voci, a cărui tonalitate dominantă este nostalgia. Fiecare personaj monologînd, se expune și devine purtătorul de cuvînt al unor realități, evenimente, tendințe, situații-exacte, de aici și caracterul de „teatru-document", de reportaj nemijlocit și totodată simbolul poetic al unei lumi iremediabil apuse.

Așadar, în ordinea declanșării monologurilor, „copiii" sînt: Wanda, o fostă secretară în redacția unui jurnal de modă, azi educatoare la un centru de copii handicapați; o femeie singură între două vîrste, pentru care ziua asasinatului din Dallas a însemnat sfîrșitul unor nelămurite speranțe, anularea unui ideal de progres social și, ferice, prăbușirea unui erou iubit, a cărui imagine pentru ea și „americanul mijlociu" va rămîne veșnic cea modelată de mass-media și campaniile publicitare, o „Kennedy-Saga" idealizată și naivă în perimetrul căreia își proiectase întreaga sa existență. Sparger, un actor fără angajament, care recapitulează cu o amară ironie „mărirea și decăderea" teatrului

rimental off-off și off... Broadway, realizînd zădărnici și efemeritatea unor aventuri „artistice" minate de impostură, snobism, exhibiționism și nevroză.

Rona este „activista socială", tînără intelectuală — care se angajase în toate cauzele radicale, urmîndu-l pe Luther King în lupta pentru drepturile civile și pe liderii mișcărilor studențești din California; participă la toate marșurile anti-Pentagonului și la toate demonstrațiile împotriva războiului din Vietnam, membră a unei comune „hippie", oficianță a festivalului de muzică-pop de la Woodstock și victimă a nenumăratelor agresiuni ale poliției împotriva tinerilor contestatari.

Frumoasa Carla reprezintă victimele „star-sistemului", personaj frecvent în piesele ce demontează „visul american": o refugiată din lumea de miraje a filmului, o hipnotizată de imaginea-standard a lui Marilyn Monroe, căreia neizbitînd să-i succedă, ca alte mii de fete ce și-au propus același lucru, eșuează în mică prostituție și alcool.

În sfîrșit, Mark, tînărul veteran întors din Vietnam, șocat de ororile văzute și comise, excedat de droguri și teorii, și care în ajunul internării într-un sanatoriu de boli mintale, pentru asasinarea unui camarad de arme într-o criză paranoică, își recitește scrisorile scrise mamei pe front și niciodată expediate, de frica cenzurii.

În sociologia dramei americane, barul apare ca un loc frecvent, cadru al acțiunii, colorat de semnificații precise, infuzînd ideea „destinelor paralele" și a „oamenilor singuri" și, firește, nu întîmplător criticii s-au referit la Tennessee Williams, la Saroyan și chiar la O'Neill în comentariile asupra piesei lui Robert Patrick, apreciînd „tradiționalele calități ale scriiturii, în ciuda inovării în arta dialogului".

Ceea ce îl desparte însă pe autor de epigonismul literar mi se pare a fi viziunea lui radicalizată. Evocarea nostalgică a acțiunilor „odraslelor lui Kennedy" și a atmosferei timpului se asociază cu o atitudine polemică față de durată lor, față de limitele și ineficiența protestului, cu semnalarea ironică a pericolului „integrării" în sistem. Din întretăierea abil orchestrată a acestor cinci biografii — destul de banale totuși — rezultă un colaj de imagini revelatoare pentru „America anilor 60-70", se compune un tablou peste care plutește un mare semn de întrebare. Întrebarea se adresează spectatorilor, publicului tînăr din deceniul 8, aceluia care — după părerea autorului — oboșiți de marșuri și proteste, extenuați de droguri și doctrine înșelătoare, de tot soiul, caută, derutați, adevăratul drum în lupta pentru modelarea unei noi Americi.