

# DRAMATURGUL „FERESTRELOR DESCHISE”

Nu este pentru prima oară cînd Paul Everac candidează la galoanele onorifice ale celui mai prolific dramaturg dintr-o stagiune. Faptul s-a mai petrecut, chiar în anul debutului său, cînd autorul a lansat pe piață mai multe lucrări, la alegere, oferind astfel spectatorilor încă „din plecare” fațete diferite ale personalității sale. În stagiunea care se sfîrșește acum, Everac a fost prezent din nou — prin texte inedite — pe mai multe scene din țară și, încă înaintea oricăror bilanțuri scriptice, putem afirma că deține recordul premierelor originale. I s-a reprezentat pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Blandra” tripticul *Contrapuncte*<sup>1</sup> și, deși spectacolul s-a consumat teribil de repede, aș zice inuman de repede, el a oferit un argument pentru reconsiderarea teatrului scurt dintr-o perspectivă nouă. La Timișoara, în premieră pe țară, s-a jucat o piesă mai veche a dramaturgului. *Baletul electronic*<sup>2</sup>, lucrare ambițioasă, reprezentativă pentru permanentele tentative de autodepășire ale unui autor dinamic prin excelență. În sfîrșit, la Teatrul Național din București (sub titlul *Cine ești tu?*) și pe scena Teatrului din Pitești (*Cîteva palme false*, în premieră pe țară) au fost înfățișate publicului alte (aceleași) trei piese ale lui Everac, axate pe o idee comună, prilejuind spectacole unitare, mai organice, parcă, decît tripticul anterior amintit. Acestea ar fi datele problemei. Îl concurează, oare, cineva pe Everac la capitolul prolificității în stagiunea 1968—1969? Ne îndoiim. De reținut însă altceva decît „argumentul cantitativ” din enumerarea noastră retrospectivă: fiecare text reprezintă *altceva* — și ca univers de idei, și ca modalitate artistică —, astfel încît ceea ce realmente ne poate interesa în acest recent „moment desfășurat” al dramaturgului este permanenta înnoire a repertoriului său tematic și estetic.

Poate că e impropriu să discutăm, într-un același context, lucrări foarte diferite ca gen. Piese scurte, împreună cu texte de „lung metraj”; lucrări „de cameră”, împreună cu piese de o anume monumentalitate; subiecte istorice, alături de subiecte desprinse din actualitatea imediată; teatru metaforic, teatru realist sută la sută, teatru absurd, teatru parodic... Tocmai această diversitate a paletelor contribuie însă la definirea „fenomenului Everac” în peisajul dramaturgiei originale. Autorul își refuză, parcă, dreptul la

<sup>1</sup> Regia : Paul Everac. Scenografia George Ștefănescu. Distribuția „Ifigenia în Tauris”: Jean Reder (Toas); Gheorghe Oprina (Spargapethes); Gina Petrini (Ifigenia); Isabela Gabor (Doris); Mihai Marsellos (Pilade); George Stîlu (Oreste); Mircea Corbu (Servul); Mihai Vasile Boghiță (Ofițerul); Gheorghe Petreanu (Ciobanul); Soldați : Cornel Manolescu, Sorin Zavulovici, Decebal Curtă, Dinu Ionescu. — „Urme pe zăpadă”: Corneliu Coman (Horia); Gheorghe Oancea (Cloșcut); Misail Chiriță (Toader); Dumitru Onofrei (Pătru); Mihai Marsellos (Avramuț); Maria Ciortea (Săvuța); Doina Mavrodin (Letiția); Jean Reder (Nuțu); Mircea Corbu (Gheorghe); Gheorghe Petreanu (Ștefan); Mihai Vasile Boghiță (Simion); Dumitru Dumitru (George); Mihai Badiu (Ioan). — „Ana”: Gina Petrini și Victoria Dinu (Ana); Mircea Bașta și Dinu Dumitrescu (Manole).

<sup>2</sup> Regia : Paul Everac. Scenografia : Emilia Jivanov și arh. V. Opișan. Distribuția : Gh. Leahu (Animatorul); Ecaterina Herberescu (Cornelia Corbu); Irene Flamann (Doina Dan); Florina Cercel-Perian (Dora Dima); Geta Iancu (Domnica Dascălu); Elena Simionescu (Didina Drăghicescu); Coca Ionescu (Dumitra Dobroviceanu); Dora Chertes, Neli Chertes (Emilia Enache); Ricardo Colberti (Francisc Florescu); Anatolie Cobeț (Ghiță Grumăzaru); Alexandru Ternovici (Hary Hurmuzache); Ovidiu Moldovan (Iulian Ionescu); Daniel Petrescu (Jorj Jurașcu); Miron Nețea (Lucian Lăbușcă); Elena Ioan (Maria Miclea); Eusebiu Ștefănescu (Nicolae Nițu); Doina Făgădaru (Olga Oniță); Camil Georgescu (Pascal Plopeanu); Gheorghe Pătru (Romică Roșioru); V. Odillo Cimbru (Simion Stoichici); Victoria Suchici (Tina Tomescu); Radu Avram (Ucenicul); Horia Georgescu, Viorel Iliescu, Miron Șuvăgău, Ștefan Sasu, Ștefan Măril, Garofița Bejan, Ion Olaru, Emilia Mihai.

autorepetare. Dar practică mereu — indiferent de genul, structura sau condiționarea temporală a pieselor sale — un teatru-dezbateri, o dramaturgie cu pronunțate finalități etice, preponderente fiind realitățile și psihologiile contemporane. Chiar dacă piesele se petrec într-un timp material revolut (situație destul de rară, așa zice accidentală), timpul moral al teatrului pe care îl practică Everac este *prezentul*. Problematica actualității — și spunind aceasta, ne gândim la o problematică „subterană”, a conștiințelor, nu neapărat la una de suprafețe faptice — constituie liantul dramaturgiei lui Everac, dincolo de orice deosebiri exterioare ale pieselor în cauză.

Și mai este un „magnet” care călăuzește teatrul lui Everac: atracția spre universul de gândire și simțire al unor medii sociale cât mai diferite. În dramaturgia noastră se poate vorbi despre o anume compartimentare a preocupărilor, a preferințelor tematico-estetice și de gen. Unii autori sînt atrași cu precădere spre problematica satului contemporan, alții vizează psihologia tinerei generații, alții prospectează condiția morală a intelectualului. Tot astfel, există o „specializare” a unor dramaturgi (nu fără excepții, firește) spre dramă sau spre comedie, spre tonalități predominant lirice sau predominant epice, există anumite formule de expresie predilectate, sau în unele situații, prejudecăți insurmontabile. La Paul Everac nu funcționează nici o prejudecată, nu se manifestă nici o atracție specială de gen, nu se manifestă nici o preferință deosebită spre un orizont uman anume. Dramaturgul deschide fel de fel de ferestre. Și în funcție de oamenii aflați îndărătul perdelelor, în funcție de condiția lor etică, își alege „uneltele” artistice, altele de la caz la caz. Nu întâmplător una din piesele mai vechi ale lui Everac, cea intitulată tocmai *Ferestre deschise*, își propunea o investigație paralelă (și chiar simultană) a unor categorii sociale foarte diverse; „sectionînd” un bloc nou hunedorean, dramaturgul surprindea (prin ferestrele deschise) oameni și destine felurite, moduri de gândire și psihologii contradictorii sau complementare. Scriind *Baletul electronic*, Everac repetă într-un fel, la altă scară, și dintr-o altă perspectivă, experiența *Ferestrelor deschise*. „Sectionează” de data aceasta o întreprindere modernă, și chiar dacă finalitățile piesei sînt cu totul altele decît în piesa-model, reluarea procedurii „ferestrelor deschise” constituie o evidență. Piesele într-un act de care ne ocupăm în aceste rânduri sînt și ele, fiecare, „ferestre deschise” spre oameni și fapte de ieri și de azi. Îndeosebi, spectacolul-triptic *Cine ești tu?* reprezintă o cercetare a propriei noastre identități prin prisma a trei „ferestre” diferite. Poate că sorînd aceste trei acte, autorul nu a urmărit, programatic, o unică demonstrație. Dar, cum pe bună dreptate o scrie el însuși, „există astfel de programe nepremeditate, prin care la un moment dat iei act de unitatea interioară a preocupărilor tale dincolo de caleidoscopul lucrurilor pe care le vezi și le simți”. Fel de fel, deci, de „ferestre deschise”, dar și o exemplară *unitate interioară* în preocupările autorului. Cam astfel s-ar putea rezuma specificul (și esența) dramaturgiei lui Paul Everac.

Dar să procedăm sistematic :

Formula spectacolului „în doi”<sup>3</sup> răspunde eficient, se pare, intențiilor primordiale ale dramaturgului. Cele trei piese într-un act reunite sub titlul *Cine ești tu?* — *Lohengrin* sau *Plăcerea zorilor*, *Cafea Ness* cu *aproximații* și *Cîteva palme false* — constituie argumente sigure. Everac, analistul, se regăsește foarte bine în astfel de spectacole-dialog : el se află, de fapt, pe teritoriul familiar al „tezelor și antitezelor”, lansează opinii pentru a le verifica sau infirma prin contrapunere, confruntă puncte de vedere diferite, încercînd să extragă semnificații de ordin general. Chiar dacă spectacolul „în doi” prezintă reale riscuri scenice (mai puține, e drept, în teatru scurt), chiar dacă textele sînt mai mult scenete decît piese propriu-zise, formula aleasă de Everac se dovedește propice unui teatru viu, alert, cu priză la public. Cel puțin prin această deschidere mai acuzată spre spectator, experiența tripticului de față se anunță fertilă. Dar sînt și alte motive...

Cele trei „secvențe” cu un bărbat și o femeie pe care le propune Everac (reunite sub titlul *Cine ești tu?*) reiau, în ipostaze net diferite, discuția asupra identității sufletești reale a personajelor aduse pe scenă. În *Lohengrin* sînt dissociate (nu numai în interesul demonstrației) două aspecte contradictorii ale ființei umane : „ființa de zi” și „ființa de noapte”. Altfel spus, dramaturgul încearcă să surprindă relația dintre viața socială și viața personală a celor doi eroi aduși în scenă (și, firește, nu numai a lor).

<sup>3</sup> TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”.

Regia : Horea Popescu. Decoruri și costume : Elena Pătrășcanu Veakis. Distribuția : Irina Răchițeanu-Șirlianu (Ea) ; Gh. Cozorici (El) ; Coca Andronescu (Ea) ; Mihai Fotino (El) ; Carmen Stănescu (Ea) ; Colea Răutu (El).

Irina Răchiteanu-Șirianu și Gheorghe Cozorici  
„Lohengrin”.



Coca Andronescu și  
Mihai Fotino în „Cafea  
Ness cu aproximații”.



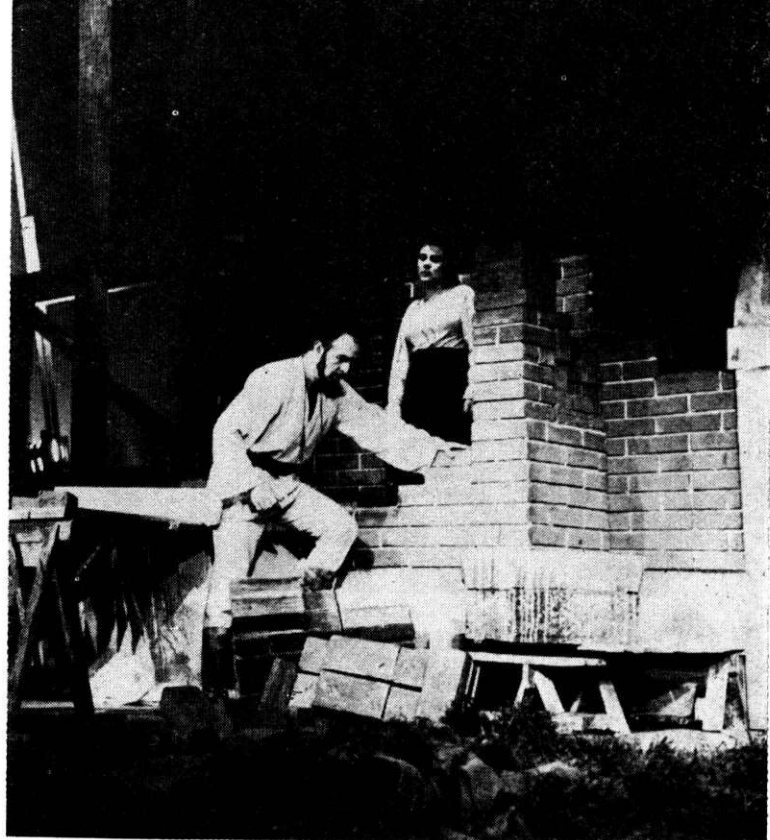
Carmen Stănescu și Co-  
lea Răutu în „Cîteva  
palme false”.



Hiaturile existente, contrapuneriile posibile îl preocupă pe dramaturg, care provoacă — prin dialogul celor două personaje — o reciprocă denudare sufletească, pînă la ultimele consecințe posibile; un fel de „noapte a adevărurilor“ este în intenție piesa sa, și operația de purificare și cristalizare a conștiințelor (prin eliminarea reziduurilor) duce spre un happy-end mai mult sau mai puțin plauzibil. Folosim, intenționat, „cuvinte mari“. Demonstrația artistică a lui Everac nu este, de această dată, prea spontană, piesa este „elaborată“, și elaborarea se simte, deși ar fi trebuit să nu sară în ochi. În plus, autorul investighează lumea celor două personaje, nu atît prin niște „ferestre deschise“, cum o face de regulă, ci — așa zice — „prin gaura cheii“. Aceste indiscreții ale sale se traduc printr-o alură cam vulgară a situațiilor create, printr-un ton intimist, nu tocmai propice unei „piese de idei“. De ce, apoi, acel happy-end „mai puțin plauzibil“ de care aminteam? Poate pentru că dramaturgul, de dragul teatralității piesei, întinde prea mult coarda, pînă spre acel punct-limită în care orice deznodămînt ar fi posibil. În procesul lor de limpezire treptată (și voit accidentată), cele două personaje își relevă nu numai slăbiciuni tănuite, ci și tării refulate; noaptea adevărurilor contribuie astfel la „consolidarea morală“ a eroilor, deși amîndoi parcurg alternativ momente dramatice de criză. *Cafea Ness cu aproximații* ne poartă, cu umor, pe terenul labil al amintirilor incerte. Două personaje — din nou un El și o Ea — încearcă, față în față, să reconstituie anumite împrejurări trecute care n-au lăsat nici o urmă sigură sau care — dramaturgul împinge demonstrația spre absurd — nici n-au existat vreodată în realitate. Intențiile dramaturgului sînt limpezi și fără echivoc: el se răfuiește (poate că nu-i vorba chiar de „răfuială“, dar în sfîrșit) cu superficialitatea, cu lipsa de sinceritate reală în receptarea sau trăirea unor momente de viață. Astfel stînd lucrurile, este firesc ca trecutul să semene cu un mare semn de întrebare; și personajele lui Everac, bijbîind prin straturile incerte ale memoriei, plutesc într-un ocean de confuzii. De aici pînă la lipsa totală de sens a lucrurilor nu mai este decît un pas, și dramaturgul evidențiază această apropiere, schițînd pasul decisiv, încurcînd pînă și identitatea personajelor. Prilej savuros de comedie. Ceea ce i se poate reproșa, însă, lui Everac este faptul că pierde pe drum sensurile grave (implicațiile tragice, așa zice) ale situației preconizate, în favoarea unor „cirlige“ de estradă. Este unul din rarele cazuri în care autorul face concesii de gust, și tocmai de aceea (știindu-i exigența exemplară), aducem în discuție aceste facilități. Cea de a treia „rotiță“ a mecanismului imaginat de dramaturg, *Cîteva palme false*, este — chiar dacă mizează pe niște „simple coincidențe“ — cea mai „rotundă“ dintre piesele triptichului. Din mai multe motive. Are, în primul rînd, cel mai ridicat coeficient de teatralitate: acțiunea evoluează palpitant, centrul de interes trece spectaculos de la un pol la celălalt, autorul valorifică abil „surpriza“, ca factor-motor în desfășurarea conflictului. „Teza“ este și ea ingenioasă: uneori „ne facem că trăim“ — spune parcă dramaturgul —, mimăm, simulăm trăirea sau ajungem să substituim pe alții. Piesa (pentru a treia oară cu un El și cu o Ea) materializează chiar substituirile acestea presupuse, propunînd un qui-pro-quo de tip special: cele două personaje, care nu se cunosc între ele la începutul acțiunii, își descoperă un trecut cumva comun, tangente fiind tocmai „rezultatele“ substituirilor petrecute. Cei doi eroi ai *Palmelor false* sparg, parcă, niște oglinzi, încercînd să vadă „dincolo de imagine“, mai exact dincolo de imaginile aparente. Ca într-un cadrl, cele două chipuri și cele două măști ale acțiunii alcătuiesc, succesiv, perechi diferite pentru ea, în cele din urmă — prin eliminarea măștilor —, să rămînă chip cu chip. Autorul demitizează. Îl preocupă falsa personalitate, împrumutul de personalitate, precum și consecințele acestei substituirii. Încearcă să descopere (operația nu e tocmai simplă, dar dramaturgul acționează cu tact și finețe) acel „personaj aproape necunoscut“ din matca ființei noastre, ale cărui gesturi întregesc o viață despărțită de propria ei aparență.

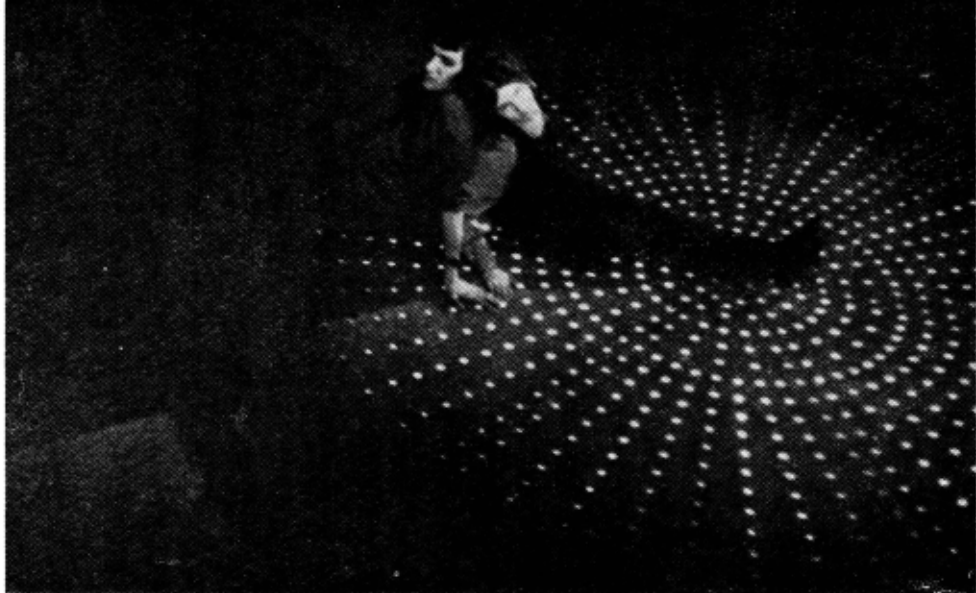
Teatralitatea acestui din urmă text constituie, de fapt, o caracteristică a întregului triptic. Dramaturgul schimbă mereu accentele, deplasează — cum spuneam — centrul de interes al acțiunii de la un pol la celălalt, modifică esența relațiilor dintre protagoniști pînă la răsturnarea completă a însușirilor lor inițiale, descoperind parcă alte personaje în spatele (sau înlăuntrul) celor propuse la început; reconstituind în final cuplurile, dramaturgul ne determină să le privim cu alți ochi, pentru că ele însele s-au restructurat substanțial pe „dinăuntru“. În fond, Everac face niște teste cu eroii săi, îi supune unor probe, le verifică gradul de uzură al sentimentelor. Poate că acum, aici, discuția noastră are în vedere aspectul ideal al lucrurilor; poate că referirile de față vizează îndeosebi intențiile dramaturgului. Oricum, între intenții și realizare nu există discrepante mari, demonstrația artistică este cursivă, ferită (cu excepția unor pasaje din *Lohengrin*) de didacticism, ferită de asemenea (cu excepțiile semnalate) de facilități și jocuri gratuite. Doar acele accente vulgare din *Lohengrin* întunecă puțin perspectiva...

Victoria Dinu în rolul  
titular și Dinu Dumitrescu în Manole din  
„Ana“ (...Contrapuncte“)



„...Contrapuncte“ („Ifigenia în Tauris“). Scenă  
din spectacol

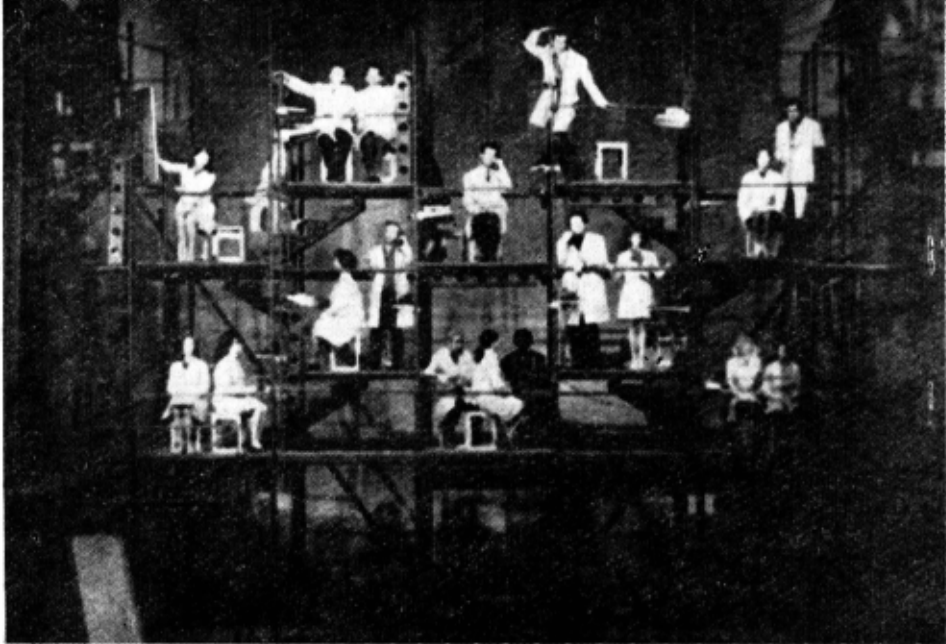




Dora Cbertes (Emilia), și Ovidiu Moldovan (Iulian) în „Baletul electronic“

Spectacolul Teatrului Național din București evidențiază corespunzător atât teatralitatea celor trei piese scurte ale lui Everac, cât și legăturile lor de idei. Montarea lui Horea Popescu, unitară, potențează scenic tonalitatea diferită a fiecărei schițe, nuanțând și marcând cu finețe mișcările psihologice ale personajelor. Ritmul fiecărei „secvențe” (îndeosebi la *Cîteva palme false* și *Lohengrin*) trece prin oscilații voite de tensiune, în funcție de natura relațiilor dintre personaje, atingînd intensități maxime sau momente de liniște interioară propice dezvăluirilor psihologice. Dacă în *Lohengrin* unele lungimi ale textului ies în evidență (și montarea e pe alocuri statică sau repetă obositor anumite situații), în *Cîteva palme false*, regizorul conduce „ostilitățile” cu un deosebit simț al cadentei scenice, folosind abil „suspense”-ul și surpriza. *Cafea Ness cu aproximații* diferă puțin, ca modalitate compozițională, de celelalte două texte (personajele nu se modifică pe durata actului, nu se influențează reciproc, ci doar se dezvăluie), și regizorul a respectat această diferențiere, propunîndu-ne o bună scenetă de moravuri, în care ritmul e mai puțin determinant, și decisivă devine paleta portretistică. În funcție de natura diferită a textelor evoluează și protagoniștii. Mai interiorizat în *Lohengrin*, predispuși spre caricatură în *Cafea Ness cu aproximații*, cu puternice izbucniri temperamentale în *Cîteva palme false*, Irina Răchiteană-Șirianu își desenează fin personajul, și cu aceeași discreție a sentimentelor marchează devenirea acestuia: siguranța, apoi momentele de slăbiciune ale eroinei, panica de-o clipă, și revenirea „la linia de plutire”, o nouă linie de plutire, în care certitudinile iau locul nesiguranței. Poate că „ființa de zi” a personajului este mai convingătoare decît „ființa de noapte” (în acest sens ar fi de făcut și unele observații regizorului), dar jocul actriței este, oricum, remarcabil. O secondează bine Gheorghe Cozorici, și el cu tact și măsură, deși unele izbucniri nu sînt totdeauna, parcă, ale tipului pe care-l reprezintă. Trecînd la a doua pereche de interpreți, ar fi de remarcat în primul rînd fructuoasa lor colaborare scenică: dialogul, spiritual și ironic, este „lucrat” la micul amănunt, Mihai Fotino a compus din ticuri și mici gaguri un personaj savuros, cu gesturi și reacții plăcut-hazlii, amuzîndu-se singur (și amuzîndu-ne, firește) de posturile ciudate în care îl pune, volens-nolens, o memorie alcătuită exclusiv din aproximații. În stil caracteristic, Coca Andronescu răspunde și ea cu umor (un umor „creator” — la propriu și la figurat), degajată, spontană și sigură. În ultimul fragment din spectacolul Naționalului, cei doi interpreți se întrec pe sine, realizînd un remarcabil tur de forță. În fond, atât Carmen Stănescu cît și Colea Răutu au de jucat cîte două personaje opuse, găzduite într-unul singur, și o fac excelent fără „a le rupe în două”, deși sînt, cum spuneam, radical altele. Mai mult, ei se completează foarte bine pe traiectoria devenirii lor. Carmen Stă-





Scenă din spectacolul „Baletul electronic”.

nescu începe prin a mima — deopotrivă — spaima, mirarea, furia, candoarea, ingenuitatea, trece printr-un calm și cald „moment al adevărului”, „explodează” strălucit când eroinei îi cade masca onorabilității, pentru a-i descoperi adevărata candoare, un fond sufletește curat, fără farduri și grime. Colecția Răutu urmează o cale inversă, începe printr-o răbufnire temperamentală la cea mai înaltă tensiune, dezvăluind treptat un personaj în fond atât de vulnerabil, trecând pe nesimțite de la joc spre realitate. Ne-am bucurat să-l reîntîlnim, după o destul de lungă absență scenică, pe acest actor cu temperament viguros, într-un rol care-i permite să-și etaleze calitățile și măiestria interpretativă pe o gamă amplă de stări sufletești. Decorul spectacolului, semnat de Elena Pătrășcanu Veakis, se adaptează bine cerințelor fiecărei piese, poate mai bine în cazul ultimelor două, conținând detalii elocvente privind mediul și condiția umană a personajelor din triptic. În *Lohengrin*, ideea oglinzii (la care s-a renunțat după premieră) n-ar fi fost rea în sine, dacă ar fi fost altfel utilizată de regizori. De remarcat cadrul general al spectacolului, un desen geometric ce poate sugera un labirint, și faptul că montarea pe turnantă a celor trei interioare anunță de la început un spectacol unitar, permițând dintr-o dată „deschiderea” a trei ferestre...

Regizorul spectacolului piteștean<sup>4</sup>, Mihaela Radoslavescu, a subliniat într-un alt mod unitatea de concepție a celor trei texte. Distribuind același cuplu de actori — Angela Radoslavescu și Traian Pîrlog — în cele trei ipostaze diferite, regizorul oferă montării un liant comun, o continuitate. Este o idee originală de spectacol, și regizorul i-a reușit în mare măsură transpunerea ei în practică. Pentru că am văzut spectacolul în turneul bucureștean, nu la sediul, condițiile tehnice fiind adaptate cerințelor sălii de împrumut, nu ne vom hazarda în observații critice, posibile. Vom menționa doar că, în decorul lui Emil Moise, îndeosebi schița *Cîteva palme false* se bucură de o rezolvare scenografică fericită. Un cadru scenic nud, în care lumina și umbrele sînt singurele „elemente de decor”, favorizează ideea textului; pe scenă joacă doi oameni și două umbre, așa ca în „schema” lui Everac; soluția fiind simplă, cîștigă adeziunea noastră tocmai prin simplitatea extremă. Regizorul — care a montat piesele într-o altă progresie decît la Național, inaugurînd spectacolul cu piesa cea mai deschisă spre spectatori — a întocmit însă o distribuție destul de subredă, insuficient de „forte” pentru a reda trei ipostaze scenice radical deosebite. Angela Radoslavescu, de pildă, n-a corespuns (parțial) decît în *Cafea Ness cu aproximații*, unde a avut o ironie degajată, spontană; prezența ei a fost ștearsă însă în *Lohengrin*, sau disonantă în *Cîteva*

<sup>4</sup> Regia : Mihai Radoslavescu. Scenografia : Emil Moise. Distribuția : Angela Radoslavescu (Ea) : Traian Pîrlog (El).

*palme false*. Mult mai bine a evoluat scenic Traian Pîrlog, care a „străbătut” cu dezinvoltură și umor universal de gânduri și comportament al celor trei eroi jucați, realizând câteva bune momente scenice.

\* \* \*

Pe scena teatrului timișorean, de la prima „apăsare pe buton” a spectacolului (nu e o metaforă!), avem de-a face cu un alt — și totuși același — Everac. *Baletul electronic*, piesă de factură mai mult sau mai puțin modernă, recomandă alte calități ale dramaturgului, și în primul rând una deosebit de importantă: aderența la nou. Pornind de la constatarea că automatică, cibernetica, teoria informației sînt domenii care au o influență din ce în ce mai hotărîtoare asupra vieții noastre, că ele modelează spiritul nostru așa cum o fac — de pildă — literatura, plastica, muzica, teatrul sau dansul, dramaturgul a imaginat un „balet electronic” inspirat din contemporaneitate, tocmai pentru a încerca să surprindă întrepîrunderi existente, posibile sau imposibile, între diferitele tendințe ale societății moderne. Proiect ambițios, desigur, și nu tocmai ușor de realizat. Mai în glumă, mai în serios, caietul-program al spectacolului timișorean identifică *Baletul electronic* cu o avalanșă de termeni și noțiuni ale științei și artei moderne: cromodinamism, reificare, op-art, serialism, alienare, happening, computer, absurd, structuralism, piring, spațiodinamism, teatru total, aleatorism, muzică concretă, algoritm etc., etc... Nu ne aflăm chiar printre computeri în piesa lui Everac, dar spiritul în care textul a fost gândit ne poate duce ușor gândul la computeri.

Eroii piesei lui Everac sînt (totuși!) oameni. Chiar dacă îi cheamă A, D5, VI sau Z4. Dincolo de indicativul lor „electronic”, personajele au nume, prenume și identitate. Sînt funcționarii unei întreprinderi de azi, o întreprindere obișnuită, cu directori și dactilografe, cu servicii tehnice și multe secretare, cu practicanți și laborante. O întreprindere obișnuită, în care se discută despre plan și invenții, despre fotbal și șefi, despre filme și subalterni. O întreprindere obișnuită, cu mașini de scris și mese de comandă. De la o astfel de masă de comandă, de altfel, începe și „baletul electronic” imaginat de dramaturg. O simplă apăsare pe buton și întreg mecanismul acesta complicat se pune în mișcare...

Fiind vorba de o piesă cu oameni, ne interesează cu prioritate — printre dizertațiile tehnice ale textului — dacă dramaturgul a izbutit sau nu în tentativa de a investiga „mecanismul” uman. Textul oferă, în acest sens, argumente pro și contra. Cele mai bune pasaje ale *Baletului electronic* mi se par a fi tocmai acelea în care Everac își propune să denunțe fel de fel de comportamente mașinale, „tehnicizarea” gândului și a sentimentelor umane. Pentru a-și atinge acest țel, scriitorul imaginează situații scenice ingenioase: reia, cu rezolvări diferite, sau din perspective diferite, o aceeași scenă; provoacă „momente colective” în care personajele devin, parcă, roțile unui mecanism; „greșește” comenzile, și toate se încurcă dintr-o dată. Umblă mereu „la butoane”, derulează, amplifică, taie — ca la o masă de montaj. Pe de altă parte, propunîndu-și să închege o poveste scenică, dramaturgul extrage două „litere” ale baletului său electronic, investindu-le cu atribute umane și conferindu-le rol motor în acțiune. Ajuns aici, Everac eșuează prea des în banal, într-un banal cam sumbru, scrie o altă piesă, care nu se prea înfîlnește cu cealaltă. Vrînd-nevrînd, dramaturgul devine oscilant, ezită, piesa își pierde unitatea, o unitate pe care prea frecventele incursiuni tehnice ale textului nu reușiseră s-o zdruncine.

Desigur, această problemă a unității sau a lipsei de unitate a textului trebuie înțeleasă într-un fel anume în cazul de față. Din capul locului, dramaturgul și-a propus o structură compozită a piesei, amestecînd intenționat stiluri, modalități de expresie, provocînd interferențe „atonale”, încercînd să creeze o imagine dramatică adecvată spiritului vieții moderne. Nu contestăm, dimpotrivă, apreciem intenția. Dar sinteza artistică a tuturor zonelor de exercițiu este întrucîtva periclitată de latura afectivă a acțiunii (nu trama în sine ne interesează, ci semnificațiile ei), căreia autorul îi conferă un spațiu disproportionat în economia lucrării.

Montîndu-și singur piesa pe scena timișoreană, Paul Everac își relevă aptitudini neștiute, fiind — cu toate deficiențele vizibile ale spectacolului — regizor. Testul acesta de profesionalitate, pe care singur și l-a impus, a fost trecut cu bine îndeosebi prin rezolvarea structurii de ansamblu a montării. L-a ajutat, efectiv, decorul semnat de Emilia Jivanov și arh. V. Opișan, construit pe întreaga verticală a scenei, o schelărie imensă, cu semne de circulație la intersecții, cu un ingenios pupitru de comandă în prosceniu (de la care actorul Gh. Leahu — Animatorul — conduce cu multă dezinvoltură acțiunea). Regizorul s-a dovedit atras de posibilitățile ieșite din comun pe care le oferea acest cadru gigantic și a lucrat minuțios câteva momente scenice de anvergură



ale ansamblului, sincronizând „pe ceas” mișcările protagoniștilor sau provocând „reacții în lanț” riguros și matematic calculate. „Năzdrăvăniile” montării ne-au spus mai puțin (toboganul, leagănele, săriturile peste obstacole), regizorul însuși, în unele momente, „sărind peste cal”. Neinteresant au fost gândite — chiar dacă interpretii, Dora Chertes și Ovidiu Moldovan, au avut mult firesc, dezinvoltură și aplomb — „scenele în doi”, care, de la un moment dat, abundă: rezolvări simpliste au acuzat hiatul de care aminteam.

Pe ansamblu, regizorul a izbutit însă — și cu ajutorul altor interpreți, dintre care aș aminti aici doar pe Gh. Pătru și Jeannine Stavarache (interpretă accidentală a rolului Florinei Cercel-Perian), deși lista ar putea fi mai lungă, distribuția fiind omogenă — un spectacol ritmat și modern. N-am simțit, de pildă (decît prin finalul declarativ), că au trecut cîtiva ani buni între scrierea și această primă reprezentație — hotărît lucru, meritorie — a piesei.

\* \* \*

Am lăsat intenționat la urmă, deși cronologic a văzut primul „luminile rampei”, spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” cu *Contrapuncte*. Este o ordine de preferință. Pe de o parte, pentru că cele trei piese într-un act componente sînt mai dificil de abordat în contextul discuției de față. Aceasta ar fi, să zicem, „vina” noastră. Pe de alta, pentru că piesele tripticului — *Ifigenia în Tauris*, *Ana*, *Urme pe zăpadă* — nu alcătuiesc un spectacol, ci trei reprezentații reunite cam arbitrar într-una singură. Aceasta ar fi, să zicem, vina teatrului. În sfîrșit, pentru că la ora scrierii acestor rînduri spectacolul a dispărut de pe afiș. De această vină, autorul (aproape) total al *Contrapunctelor* nu poate fi întru totul absolvit.

Situația este, în felul ei, paradoxală. *Urme pe zăpadă* mi se pare a fi o foarte bună piesă istorică, una dintre cele mai interesante scrieri scenice consacrate răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan. Everac n-a cultivat niciodată predilect teatrul istoric, și totuși, iată, această piesă izbutesc pe lingă o atentă evocare de epocă, un studiu psihologic profund și nuanțat. Deschiderile filozofice ale textului sînt remarcabile; pe firul narațiunii — urmărind deci modul în care Horia și Cloșca sînt prinși și vînduți de către propriii lor consăteni, dintre care unii au fost participanți la răscoală —, Everac însăilează considerații general-valabile despre condiția umană. Și celelalte două piese — cărora le este comună intenția reîntreprinderii unor mituri — vădesc reale calități, îndeosebi de construcție dramatică. Capacitatea aceasta de a concentra expresiv o narațiune în limitele unui act teatral nu este tocmai la îndemîna oricui. Se poate vorbi, în consecință, de contribuția reală pe care Paul Everac o aduce încă o dată (a adus-o în repetate rînduri) la impulsionearea și reconsiderarea genului scurt.

Cum se explică, atunci, atitudinea noastră rezervată față de *Contrapuncte*? Ar fi de remarcat, în primul rînd, faptul că interpretările date de Everac unor mituri și legende, chiar dacă „strălucesc” prin originalitate, sînt sărace în semnificații inedite. Povestea Ifigenei este alta decît cea știută de noi din pagini de istorie sau din pagini de literatură. Dar ce ne spune sacrificarea lui Oreste, datorată întîmplării? Sau, în cazul Meșterului Manole și al Anei sale: propune Everac — deși aparentele pot induce în eroare — o altă viziune decît cea blagiană?

„Argumentele” spectacolului nu sînt nici ele de lepădat. Regizorul Everac a lucrat cu meticulozitatea-i recunoscută la montarea propriului său text, dar spectacolul e greoi, cu poticniri de ritm, cu pauze și tăceri care nu-și află corespondențe necesare în „subterane”. Chiar dacă Gina Petrini (Ifigenia și Ana) are adesea momente de mare sensibilitate și o bogată trăire interioară, chiar dacă alți cîtiva interpreți — Corneliu Coman (Horia), George Oancea (Cloșca), Mircea Basta (Manole), George Stîlu (Oreste) — conferă, fiecare, personajelor un coeficient ridicat de adevăruri psihologice, montările celor trei piese, luate în parte sau la un loc, vădesc incertitudini de stil regizoral peste care cu greu putem trece. Oprim în consecință discuția aici.

\* \* \*

Iată-ne deci la capătul incursiunii propuse. Îmbogățit cu șapte titluri noi (șase piese scurte și una de lung metraj), teatrul lui Everac a pus recent în circulație valori în mare majoritate certe. Este cazul să mai subliniem o dată că Paul Everac este unul dintre cei mai dinamici și receptivi la nou autori ai prezentului teatral românesc?