

ÎN TRE CONFIRMARE ȘI INFIRMARE

O anume întârziere a debuturilor dramatice face ca astăzi să luăm cunoștință de tot mai multe texte sau spectacole ale unor autori necunoscuți pînă mai de mult în teatru. Lucrul e firesc, mai ales necesar, fiindcă numai publicitatea va permite și decantarea adevăratelor valori. Ignorarea naște câteodată mituri false. De aceea, inițiativa Teatrului „Nottara” de a înființa un „Atelier al dramaturgiei românești” încă neafirmate, reprezentată în cicluri de spectacole-serie, indiferent dacă autorii sînt tineri sau mai puțin tineri, e remarcabilă, cu condiția însă a unor criterii de selecție exigente. Fără îndoială că avem nevoie de scriitori dramatici, dar scrierilor lor trebuie mai întîi să fie expuse examenului critic. Astfel, piesele de debut și-ar dezvălui mai lesne modul de gîndire literară și teatrală. E ceea ce mă face să stărui, în primul rînd, asupra criticii textelor, chiar cu prejudecata conținută a „scriiturii”.

Ce ne propune, în cadrul ciclurilor sale, „Atelier '68”, a cărui profesiune de „credință”, să zic așa, e de a „aduce la rampă cît mai multe texte și cît mai mulți autori”? Șase texte dramatice, diverse și ca factură și valoric, mergînd de la tema istorică pînă la întrebuintarea umorului „negru”, de la confirmarea pînă la infirmarea nu de vocație — mai greu de definit — ci de modalitate abordată. Cum nu pot fi încadrate într-o singură caracterizare generală, să vedem, pe rînd, despre ce e vorba.

Cu două evocări istorice (*Simburi de cireșe* și *Scrisorile*) — reunite sub titlul comun *Fotografii mișcate* — debutează, scenic, Ilie Păunescu. O siguranță și un exercițiu mai îndelung al scrisului sînt numaidescît observabile. Autorul știe să reînvie epoca, dialogul e firesc și inteligent, și asta se simte mai bine la lectură. *Fotografii mișcate* — titlul generic — vrea să însemne instantaneul istoric, decupajul de oameni și momente, apoi animarea lui. Tehnica e totodată a rememorării de fapte iradiante. Prima din ele e un dialog între domnitorul George Bibescu și revoluționarul C. A. Rosetti, în clipa în care domnitorul trebuie să semneze actul de abdicare în favoarea revoluției. Printr-o succesiune rapidă sînt amintite și alte momente din istoricul relațiilor lui Bibescu cu partida revoluționară. Ceea ce, în intenție și retrospectiv privitye lucrurile, ar fi trebuit să fie prilejul rostirii unor adevăruri dramatice. Căci, drama e a lui Bibescu, scos din timp și măcinat de el, depășit prin inaderență, Rosetti fiind, într-un fel, glasul timpului. Practic însă, nici unul din personaje nu se ridică deasupra unor fapte, unele știute din istorie, altele, probabil, imaginate. Astăzi, cînd atîția dramaturgi tratează subiectul istoric cu libertatea desprinderii de noi sensuri „neistorice” în fapt, cînd se păstrează numai schema amănuntului documentar, e de mirare cum Ilie Păunescu mai năzuiește doar spre simpla evocare, făcută de altfel, repet, cu îndemîinare. Dar și cu confuzii. Cea de-a doua piesă, *Scrisorile*, lasă să se întrevadă, cel puțin, un mod de-a gîndi, de-a concepe altfel știrile documentului. Afirmat de unul din personaje: „Istoria se ocupă de viteji și de înțelepți cu virtuți atît de mari încît își pierd chipul omenesc. Îi cunoaștem doar ca statui. Ne vine greu să ni-i închipuim spărgînd geamuri în copilărie sau iubind omeneste, în floarea vîrstei”. Așadar, un fel de demitizare, de umanizare a personajelor rămase rigide prin manuale, reduse numai la acțiunile lor. Umanizare care, să recunoaștem, nu lipsește din mai nici o adevărată evocare istorică. Înfățișîndu-l pe Cuza suspinînd din dragoste, nu se înfăptuiește nimic nou. Mai ales cînd fundalul rămîne acela al perioadei unioniste și cînd gestul caracteristic e altul. Cu toate acestea, autorul crede atît de mult în ideea lui, încît nu lasă



Dan Nasta și Dorin Varga în „Simburi de cireșe” de Ilie Păunescu



Gilda Marinescu (Ecaterina) și Constantin Brezeanu (Neculai) în „Scrisorile” de Ilie Păunescu

decit prenumele personajelor: Ecaterina, Neculai, Alexandru, Costache, fiind vorba în fond despre Ecaterina și Neculai Conachi-Vogoride, despre Cuza și Costache Negri. Dintre episoadele înfățișate, desfășurate pe parcursul a aproape douăzeci de ani, unul singur se reține: acela al „răpirii” scrisorilor, compromițătoare pentru activitatea anti-unionistă a caimacamului, de către soția lui, Ecaterina Conachi. După cum, tot aceasta e și personajul cel mai reușit, oscilind între datoria morală și cea patriotică. Restul, interferențe biografice: un Cuza îndrăgostit și palid, un Vogoride mai mult pitoresc, un Negri trăind o iubire nefericită pentru o cîntăreață italiancă și făcîndu-și simțită prezența numai sentențios. Firește, cu asemenea trăsături, piesa e o romanțare sentimentală, ceea ce, în sine, nu-i rău, mai cu seamă cînd e făcută onest. Rămînem însă într-un plan minor, cam amestecat ca intenții. Sau poate că intenția a fost doar de-a ne prezenta cîteva „întîmplări uitate, dintr-un secol trecut”. Și atunci, e cu totul altceva: un exercițiu de stil.

Tot o încercare de fixare stilistică consider și piesa lui Iosif Naghiu: *Celuloid*. Știu, s-ar putea invoca în acest caz cuvinte mari: dezumanizare, despersonalizare, altele. Adevărul e că ne aflăm în fața unui autor perspicace, inteligent fără doar și poate, în plus cu un puternic simț al efectelor și gradării. Sceneta, compusă parabolic, nu depășește însă nivelul satirei absurde la adresa hiperconsumatorilor de „celuloid”. Într-o sală de spectacol, spectatorii (numiți Omul mic, Omul gras, Femeia din spate, Omul din față etc.) trăiesc un soi de psihoză colectivă, lăsîndu-se cu totul robiți de imaginile derulate încontinuu pe pînză. Orice contact cu realitatea, dinafara „celuloidului”, e respins energic sau privit cu supremă indiferență. Presupunerea că, dincolo de pereții sălii, lumea s-ar putea afla în pragul declanșării unui cataclism universal, e urmată de replica somnoroasă a unui spectator: „A cîta serie este?...”; la fel, știrea că printre ei s-a strecurat un pericolos criminal urmărit de poliție. „Celuloidofagia” își găsește și un teoretician, în persoana Omului fanatic, care proclamă divorțul absolut

de realitate: „Să rămînem aici... În lumea asta imaginară, unde toate se sfîrșesc cu bine și reîncep cu bine, unde oamenii nu mor niciodată cu adevărat, unde imaginile nu se sfîrșesc niciodată și ocupă tot mai mult loc în memorie, ne ocupă sufletul, preocupările, senzațiile, vorbele, pînă devenim sclavii acestor imagini, sclavi care-și devoră stăpîinii, imagini false care devoră oamenii viii... Domnilor, pe pămînt, la ora aceasta, există milioane de tone de celuloid și fabricile de celuloid produc încontinuu imagini fericite de celuloid. Oameni fericiți de celuloid... Să votăm cu celuloidul...” Cu aceste îngroșări de stil, în care se pot sesiza reminiscențe livrești, Iosif Naghiu își scrie întreaga piesă, de la un capăt la altul. O evocare terifiantă din final, cu imaginea casei decrepite intrate sub domnia șerpilor și a șopîrlelor, în vreme ce stăpîinii își continuă odiseea cinematografică, ne aduce aminte că scriitorul este și autorul unui volum de poezii: *Teama de păsări*.

Dintre autorii prezentați în cadrul „Atelierului“, Leonida Teodorescu a pășit mai de mult pragul debutului, făcîndu-se cunoscut prin alte două piese (*Crivățul de aseară* și *Rîpa albastră*). Ca și aceasta din urmă, *Frunze galbene pe acoperișul ud* e construită pe tensiunea așteptării. Pe scurt, subiectul ar fi acesta: doi bărbați, întîlniți întîmplător sub frunzișul unui copac, refugiindu-se de ploaie, încep o confesiune reciprocă. Aflăm că unul din ei așteaptă de cinci ani — conform înțelegerii avute — în toate zilele lunii octombrie, revenirea unei femei, o fostă dragoste, rămasă acum numai prietenie. În timp ce celălalt e de-abia întors dintr-o călătorie, tot de cinci ani, dintr-o „țară unde nu plouă niciodată“ și unde rezistase mai ales datorită soției — fără îndoială, femeia așteptată zadarnic de primul. Așteptarea singulară a acestuia se transformă, pînă la sfîrșit, într-o așteptare în doi, asupra căreia dramaturgul lasă să planeze semnul incertitudinii. („Cine știe ce-o să fie după patru minute și jumătate“ — sună una din replicile finale.) Și nu-i singura dată cînd autorul spune lucrurile doar pe jumătate, bazîndu-și în fapt tehnica tocmai pe ocolirea determinărilor exacte ce ar înlătura indecizia lirică. Căci, esențială la Leonida Teodorescu, cel mai înzestrat dintre dramaturgii văzuți la „Atelier“, mi se pare capacitatea de a crea atmosferă, prin mijloace mai ales lirice. Dialogul personajelor sale scoate la suprafață senzații apăsătoare de tristețe, de solitudine, adesea exprimate infuz, în forme metaforice.

Strecurînd sumare detalii — de pildă, simetria unor momente de însingurare (amurgul frunzelor galbene pe acoperișul ud de ploaie și amurgul albastru din „țara unde nu plouă niciodată“) —, scriitorul reușește să mențină un cadru sensibil. Avînd în vedere și celelalte piese ale lui, se pare că e ceea ce urmărește cu precădere, deocamdată.

Cîtva timp, trecînd peste umorul buf al dialogului, am păstrat iluzia că întrezăresc totuși o oarecare organizare în piesa autorului debutant Mihai Georgescu, *Să nu*

Elena Nica Dumitrescu (Soția), George Păunescu (Soțul) și Beatrice Petrescu (Femeia din spate) în „Celuloid“ de Iosif Naghiu





Scenă din „Frunze galbene pe acoperișul ud“ de Leonida Teodorescu. Lucia Muresan (Leda) și Mircea Anghelescu (Al doilea bărbat)



Petrică Popa și Lucian Dinu (Elementele ecuației, totdeauna egale cu zero) în „Să nu vorbim de Bibi“ de Mihai Georgescu

vorbim de Bibi. Doi imbecili (s-ar deduce că aparțin regnului funcționăresc-birocratic), X și Y, „elementele ecuației, totdeauna egale cu zero“ (piesa se subintitulează, după cite știm, „algoritm dramatic“), își creează, s-ar deduce din nou, o ficțiune, numită Bibi. Bibi, presupus coleg de birou, ar fi într-un fel o proiecție a ambițiilor, a nemulțumirilor, în fine, a refuzărilor. Prin pretextul de birfă enormă pe care îl oferă, Bibi le-ar justifica existența, căci orice discuție revine inevitabil, prin stereotipia limbajului și a gândirii, la acest personaj.

Totodată repudiat pentru incapacitate (!) și invidiat pentru simțul lui practic — să nu mai lungim — Bibi ar fi însăși demonstrarea mecanică a rezultatului adunării lui X și Y. Dialogul, firește, se putea opri aici. Dar nu, autorul are ambiția să-și continue umorul. Lui Bibi „à la Gayk“ al lui Urmuz, i se întocmește o ascendență, fiind progenerura unei mătuși și a unui colonel de rezervă, cu picior de rezervă, aduși la rindu-le în scenă. Mai apar apoi: un Inspector de la ecarisaj și o Femeie transparentă (logodnica lui Bibi, părăsită pentru o cumnată văduvă și orfană). Aceasta întreține însă numai iluzia existenței lui Bibi, pentru că, de fapt, ar fi însuși timpul ce reduce la neant pe cei doi nerozi (pe melodia tangoului lașității!). E de prisos a spune că, desfășurată astfel, întreaga piesă e un verbiage nesuferit, o bufonerie declanșată de simpla asociație lexicală de tipul: „mamă denaturată, mătușă denaturată, fiu denaturat, colonel denaturat, spirit denaturat...“ sau „Cine s-ar fi gândit să gândească atât de rapid încât să-ți prinzi din urmă gândul“ (asta, apropo de cibernetică!), ori de infantilități de soiul „La popa la poartă...“ Ca să nu mai vorbim (noi, de astă dată) de întreaga colecție de vulgarități oferite copios de text. „Algoritmul dramatic“ al lui Mihai Georgescu e, o cred sincer, în mod normal, în afara oricărei critici, și numai întâmplarea de-a fi jucat pe scena unui teatru ne-a făcut să vorbim despre el.

În aceeași situație, dincolo de ceea ce obișnuit numim literatură, se află piesa lui Toma George Maiorescu, *Drumul peste mare e închis* (piesă reprezentată în sala Student-Clubului de un grup de studenți de la I.A.T.C.). Scriitorul, altfel destul de cunoscut ca poet și autor de reportaje, relatează „o poveste de viață“, va să zică un fapt din cele întâlnite îndeobște la rubricile publicistice special constituite. Lucru care nu reprezintă în sine, de nu știi cite decenii, un mod abolit în creație, nici prilej de ipocrite pudori. „Povestea de viață“ e dizolvată însă în atât de dezarmante fraze discursive, în atât de pretențioase văluri de dezbateri, încât — vai! — pudoarea e trezită

de cu totul alte pricini. Nici mai mult, nici mai puțin se aduce în discuție problema obiectivității și a subiectivității adevărului, a disocierii, după caz, între percepția obiectivă și „adevărul vieții”. Dezbateră e repartizată unor „voci” care, polemizând cu eroul, emit asemenea sentințe: „Totdeauna adevărul servește oamenilor”; „Adevărul e mai presus de atitudine”; „El sintetizează unitatea dintre legile lumii dinafară și legile omenеști interioare” etc.

Raportate la pretext, pe care — lesne de înțeles — nu-l mai dezvoltăm în toate datele lui, deci ne-ar confirma, ele par furtuni de apă în știutele pahare.

Cele cinci piese într-un act, văzute la „Atelier '68”, și piesa lui Toma George Maioreșcu, pe care am adăugat-o, date fiind apropierea de structură și condițiile asemănătoare de joc, reprezintă așadar câteva din încercările noii dramaturgii (nouă în sensul mai mult de nou-venită) de a se impune. Ele trebuie alăturate — cum e și firesc — de anterioarele debuturi ale lui Dumitru Solomon, Paul-Cornel Chitic, Radu Dumitru, Dorin Moga etc. Lărgind aria de cuprindere, nu extindem totodată și asemănările, destul de vagi, legate în primul rînd de condiția comună a debutului, departe deci de-a se constitui într-o anume școală, tendință nouă sau atribute de generație. Formulele de teatru îmbrățișate sînt diferite, ca și realizările. Iar pe cei mai mulți dintre autori îi mai așteptăm și cu altceva.

În sfîrșit, câteva însemnări de spectacol, avînd posibilitatea, prin modul de reprezentare ales, acela al ciclurilor de spectacole-serie, de-a compara mai ușor piesele pe planul scenic. *Fotografii mișcate*, în regia lui Dan Nasta, ilustrează minuțios și competent textul. Ceea ce înseamnă că-i păstrează și lipsa de „parti-pris”. Poate, pe alocuri, în *Scrisorile*, să se observe nuanțe de detașare, adică încercări de-a sublinia replicile ce țin de glosarea la alt mod a faptului istoric. Altfel, decupajul de personaje și scene, aflate momentan în prim-planul evocării, e bine realizat, cu excepția unui Costache Conachi ce poate trezi nedumeriri, prin felul cum apare, chiar celor inițiați. Căci, plecînd de la firea contradictorie a poetului, aproape o dublă alcătuire, autorul îl prezintă, alternativ, sub chipul lui Cuza și Negri, în rememorările fiicei sale, prințesa Catinca Vogoride. Greu sesizabil amănuntul, pe scenă. În cel mai consistent rol al piesei, Gilda Marinescu are, în ton și gest, melancolica resemnare a femeii care nu pricepe prea bine sensul evenimentelor, dar în schimb își conservă cu grijă amintirile. Din sumarele portretizări ale lui Cuza și Negri, Dorin Varga și Dan Nasta nu puteau scoate, cred, mai mult.

Tony Zaharian a pus în scenă piesa lui Naghiu, care, fără îndoială, oferea mult mai multe elemente spectaculare, neexploatate însă. Transpusă în limitele literale ale textului, piesa pierde unele posibilități de efect, de adîncire a viziunii groțеști în special. Un singur moment animă într-adevăr atmosfera: discursul umflat al Omului fanatic (Tony Zaharian), explicitare poate nu în întregime necesară a parabolei *Celuloidului*. Dar asta e păcatul autorului.

În regia debutantului George Berechet, *Frunze galbene pe acoperișul ud* rămîne și la spectacol, cea mai izbutită realizare. Piesa reușește să transmită ceea ce are de transmis: unda de sensibilă solitudine și poezie, prin jocul foarte bun al actorilor Ion Popa și Mircea Anghelescu, mereu la punctul de maximă afectivitate al dialogului. Deși Leonida Teodorescu, parcă speriat de propriul lui aflix liric, ține să adauge replicilor, ca în piesele americane, cascade de hohote și blesteme la diferite tonuri. Nu știu dacă e, și în ce măsură, o deliberată detașare a eroilor de ceea ce este în realitate adevărata lor dramă, cu alte cuvinte o persiflare tristă, cu gust amar. Sau, numai reminiscențe de lectură.

Pentru piesa lui Mihai Georgescu, *Să nu vorbim de Bibi* (amputată la spectacol), regizorul debutant Octavian Greavu a imaginat o permanentă mișcare în gol a personajelor, mutate prin toate colțurile scenei, încărcată de lucruri vetuste și inutile, pe măsura lor. În afara acestor determinări în plus de tipologie, ceea ce se putea face cu acest text era doar evitarea vulgarității. Pentru momentele de umor involuntar cităm pe Petrică Popa, Lucian Dinu, Rodica Sanda Țuțuianu, Aurel Rogalschi.

Cît privește *Drumul peste mare este închis*, concepția regizorală (studentul Iulian Negulescu) e direct ambițioasă: dialogul cu publicul, „voci”, comentarii pe marginea întîmplării propriu-zise. Apoi, sugestia decorului cu ajutorul siluetei umane, ieșind din și dispărînd în penumbră. Toate acestea pentru a accentua caracterul de dezbateră al piesei, repet, în realitate inexistent sau fals, ceea ce aproape e totuna.

Dacă aceste spectacole au fost concepute ca experimentale (contagios cuvînt!), atunci experimentul trebuie înțeles numai ca un sondaj printre producțiile de debut ale unor virtuali autori dramatici.