

O PASĂRE DINTR-O ALTĂ ZI

de D. R. Popescu

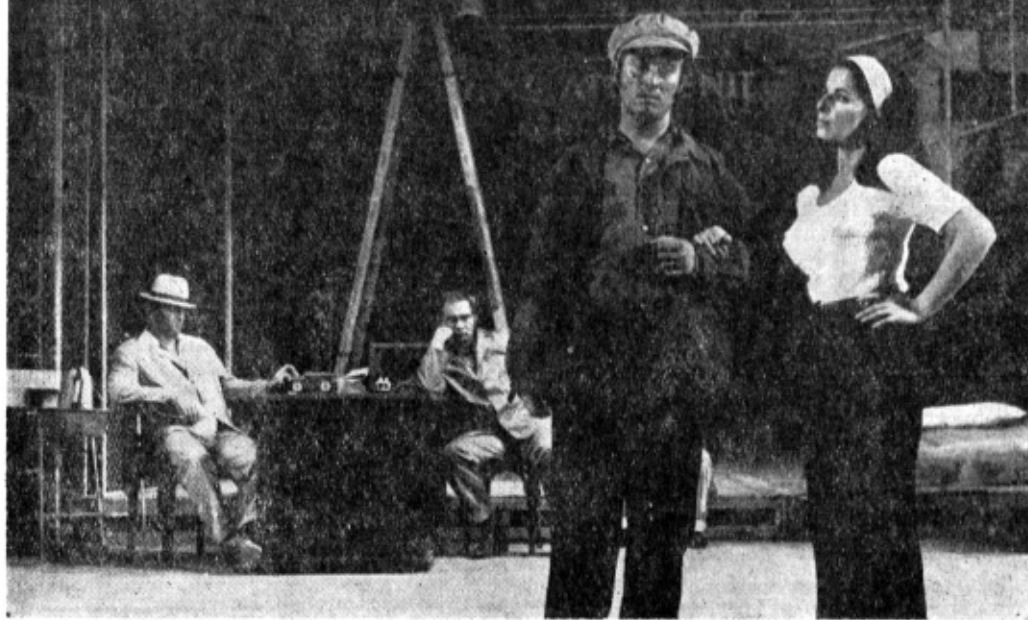
Teatrul scris de „D.R.P.” constituie unul din cele mai pasionante repere ale dramaturgiei noastre contemporane. El ne trimite spre un teritoriu parcurs de nu puțini autori dramatici, dar în continuare rămăs neexplorat, în continuare necunoscut, pe harta lui întâlnindu-se adesea inscripția „hic sunt leones”. D. R. Popescu îl investighează cu obstinație, reconstituind un spațiu al istoriei contemporane, într-un timp precis delimitat: primii ani ai revoluției, epoca unor fundamentale prefaceri sociale care au generat noile structuri ale societății noastre. Pasiunea angajării politice, febra afectivă a participării, implicarea în eveniment, și în consecință repercutiunile *actelor* asupra destinelor și *conștiințelor* se instituie ca o linie de forță a acestor piese. Am putea afirma că, indiferent de caracterul, direct sau învăluit în simbol și alegorie, al formelor dramatice, D. R. Popescu creează un teatru substanțial politic, combativ, axat pe idealurile eticii comuniste. Un acut sentiment justițiar e dominant, dramele arătându-se a fi, în fapt, procese intentate unor acte reprobabile, unor fărâdelegi și vinovății comise cîndva, în perioada frămîntată a nașterii unei lumi noi; comise și rămase nepedepsite. În acest tribunal dramatic se face auzit un aspru rechizitoriu la adresa nepăsării, a lipsei de răspundere, a uitării — incompatibile cu condiția responsabilă și conștientă a omului contemporan, constructor al societății socialiste, multilateral dezvoltate. *O pasăre dintr-o altă zi*, lucrare inedită, încă nefinisată, și redactată se pare într-o primă formă, e revelatoare pentru capacitatea scriitorului de a forța în zonele cele mai adînci, cele mai complexe și contradictorii ale lumii valorilor morale. Piesa confirmă ceea ce spunea cîndva Brecht și anume, că dilemele omului contemporan sînt în fapt dilemele istoriei contemporane. Regăsim aici, din nou, lumea eroilor lui D.R.P., cu personaje țîșnite din diferite pagini de proză, cu aluzii la episoade relatate altădată, cu trimiteri spre fapte evocate sau știute uneori numai de eroii înșiși; tot mai limpede se configurează cu acte de stare civilă această lume proprie și lesne identificabilă, în care zilnic se consumă evenimente cruciale; cruciale, fiindcă aici se declanșează neconștient criza de conștiință; criză paroxistică, la unison cu trăirile ce se consumă la cel mai înalt voltaj; confruntarea cu trecutul, sursă inepuizabilă de conflicte în dramaturgia lui D. R. Popescu, devine din nou punctul de plecare. Piesa se organizează ia-

rași ca un proces, în boxă compărînd deopotrivă vinovații și nevinovații și împreună cu ei martorii! Se dezbate niște trecute crime morale care continuă să marcheze existența tuturor personajelor, trecutul fiind acea „pasăre dintr-o altă zi”, care nu ne dă pace... Trama piesei e aparent simplă, acțiunea desfășurîndu-se destul de liniar: în incinta unei școli-internat, care e totodată și locuința directorului se întîlnesc într-o zi de vacanță niște oameni care lucrează împreună de 20 de ani; directorul, adjunctul, profesori, foști elevi, rude și prieteni. Se discută — evident nu pentru prima oară — un fapt petrecut cu ani în urmă și anume dispariția în împrejurări nebuloase și rămase misterioase a unui coleg, Haralamb. Aflarea adevărului despre moartea acestuia a devenit imperativul vital, țelul existenței colegului său, Livian. Acest om, mistuit ca un personaj ibsenian de febra adevărului, îi hărțuiește pe toți căutînd să afle un răspuns precis la întrebarea „ce s-a întîmplat cu Haralamb”? Livian anulează prin presupuse „ucidere” pe un presupus vinovat, pe Patriciu. Acțiunile sînt evident simbolice, dar în final Patriciu se sinucide... Moartea circulă ca un leitmotiv al piesei, o moarte extremă și violentă, moartea-crimă, ieșită însă din făgașul faptului divers pentru a căpăta o investitură filozofică, simbolică. Se conturează morți fictive și vieți fictive, piesa demonstrîndu-ne reversibilitatea acestui raport. Rezultatul demonstrației ne tulbură: sesizăm cît de viu rămîn unii morți în conștiința celor din jur, și cît de „morți” sînt alții, presupuși a fi vii. Piesa se rotește într-un lanț de întrebări, desfășurînd mereu alte verigi ale complicității, trădărilor, lașităților, proceselor de intenție, delațiunii. Jocul adevărului nu se poate opri dacă nu se derulează pînă la capăt. Unde e capătul? Autorul nu ne spune, și eroii speriați de prăpastia parcă fără fund a vinovăției se opresc brusc, stopînd la jumătate jocul. Arborescența faptelor reale sau ipotetice, densitatea aluziilor, luxurianta asociațiilor și a ideilor invitate în dezbatere, impietează uneori asupra clarității desfășurării conflictului. O anumită doză de ambiguitate se face resimțită în schema întîmplărilor și mai ales în desfășurarea finalului, ceea ce îngreunează înțelegerea anumitor porțiuni dramatice, umbrînd parcă și din forța de penetrație a ideilor. Fiindcă amestecul subtil de realitate și ipoteză, de fapte și virtualități, se precipită în a moment dat, ducînd la o confuzie a planurilor și în ultimă instanță la anularea unor semnificații ideologice. Cîtă vreme atitudinile etice sînt limpede expuse, tensiunea conflictului se păstrează maximală: ca un exemplu, ciocnirea dintre atitudinea intransigentă, vehementă, polemică în investigarea adevărului ce-i caracterizează pe Livian și pe tînașa profesoară Nuța, și resemnarea creștinească și supunerea blajină, propovăduită de un reprezentant al bisericii; la fel colizia dintre modul de existență vegetativ, profesat de Ionescu, — un personaj receptiv la toate

compromisurile în numele unui confort mic burghez, demagogie principial — și trăirea tensionată a lui Livian, dedicată instaurării spiritului etic și normelor conviețuirii socialiste, ducе la fel la momente de ascuțit dramatism. Această modalitate de teatru psihologic, analitic, adine ancorat în solul socialului. își subțiază însă substanța cind autorul alunecă în simbolistică parazită, în alegorie confuză. Neconcludent ni se pare finalul; dacă personajele își pot permite cantonarea în acțiuni evazive și gesturi uneori ambigue, autorul trebuie să ne ofere un răspuns edificator... Totuși, important în această lucrare gravă rămîne atitudinea angajată a scriitorului, vehemența cu care se pun întrebările, în numele unei generații convinse de puterea revoluției în îndreptarea erorilor trecutului.

Trăsătura de „operă deschisă“, proprie dramaturgiei lui D. R. Popescu, face îndeobște dificilă transpunerea ei scenică, dar și explică forța aparte de seducție pe care o exercită asupra oamenilor de teatru. E o dramaturgie ce-a obținut propuneri de interpretare din cele mai variate unghiuri de abordare, și în felurite modalități — uneori antagonice, alteori tangențiale; piesele au rămas totuși în continuare „deschise“, fiindcă, adunate laolaltă, diferitele montări ale unei drame abia dacă reușesc caleidoscopice să recomună un fragment din adevărul și substanța ei. În consecință, prima montare a *Păsării...* e fatalmente univocă și restrictivă, Teatrul Național din Cluj oferindu-ne o formulă posibilă de spectacol, dar neavenită în măsura în care, fiind prima, nu există alte interpretări care să fi statornicit sensurile, descifrind limpede verdictul autorului față de personajele sale. Din păcate, întâlnirea dintre autor și regizorul Alexa Visarion nu s-a produs într-o zodie fericită pentru lansarea acestei piese. Nu e vorba de un spectacol „slab“, de o montare ale cărei reușite sau scăderi ar fi putut potența, mai mult sau mai puțin, litera și spiritul textului, cum se întâmplă adesea cu primele ediții scenice datorate dramaturgiei originale. S-a manifestat aici altceva: o neașteptată neconcordanță între experiența de viață și implicit artistică a unor generații, paradoxal — extrem de apropiate în timp, și totuși la ani-lumină distanță prin preocupări și adresă. S-au întâlnit și s-au ciocnit pe scenă pe de o parte reflecțiile unui scriitor din generația anilor „densi și complicați“ '50—'60, în anii pe care un alt scriitor îi numea de curind în cartea despre Nicolae Labiș, „armata noastră de cavalerie“ — evocîndu-l pe Babel — și „iluzia noastră lirică“ — evocîndu-l pe Malraux —, ani care în cazul de față alcătuiesc substanța unei opere reluată la nesfîrșit și remodelată în nenumerate variațiuni; s-a întâlnit deci „planeta“ unică, de sine stătătoare, a dramaturgiei lui D. R. Popescu cu un „corp străin“: universul estetic nutrit de nevoia autoexprimării, propriu unui regizor foarte tînar, dar cu o personalitate marcantă. De aici și in-

compatibilitatea osmozei, de aici și rătăcirea atît de violentă a întîlnirii. Materia fierbinte, pe alocuri informă, aglomerînd întrebări și răspunsuri, densitatea problemelor, structura complexă a acestei piese-confesiune și manifest totodată, pretindea mai mult ca oricind un decupaj scenic clar, într-o bună organizare, o montare axată pe angajarea politică directă și limpede, într-o formulă accesibilă spectatorilor; o tratare realistă a situațiilor din care să se înalțe, firesc și poetic, totodată, simbolul, o relaționare firescă a partenerilor pe suportul căreia să se înfiripe realitatea de gradul doi a parabolei. Tînarul autor al unor excelente montări precum *Cartofi prăjiți cu orice* (I.A.T.C.) și *Procurorul* (Tg. Mureș) s-a vrut acum creatorul „unui spectacol de stări“ încercînd aici „tentative eliberării din tiparele psihologizante ale teatrului“ (reproducem din caietul-program), procedee ce contrazic evident datele structurale ale piesei. Reducînd exagerat textul, Alexa Visarion, a construit un spectacol violent, straniu, într-un limbaj codificat, criptic și eliptic, urmărind în esență recrearea unui univers aproape demențial, strangulat în claustrare. Imaginea scenică pune de la început sub un mare semn de întrebare, raportul decorului cu piesa. Scenograful Vittorio Holtier a imaginat un cadru cu evidente trimiteri aluzive la un univers ciudat, fără ieșire, adecvat, de pildă, dramaturgiei absurdului și disperării din teatrul occidental al anilor '60; un decor ce filtrează tristețea prin rețele alcătuite din rețele metalice, palid luminați de câteva sordide becuri coborîte din sufite, și care închipuie prin paturile de tablă, prin paturile cenușii, un internat-cazarmă sau un spital-azil, ce adăpostește un grup de oameni ghemuiți, încremenți parcă în așteptarea unui cataclism. E greu de stabilit relația dintre acest cadru scenografic și ambianța realistă în care se desfășoară drama. Și alte „semne“ ale spectacolului sînt fortuite în raport cu piesa, sau simplificatoare, în consecință văduvite de funcționalitatea dramatică necesară. Reprezentația se desfășoară în fața unui catafalce așezat la rampă, dar prezența „celui ucis“ nu capătă investitura simbolică scontată, nealimentînd nicidecum tensiunea dramatică necesară, fiindcă lințoliul devine un oarecare obiect de recuzită, pierdut printre pozele spectroarelor din rîndul întîi. „Cifrul“ mișcării scenice, iată alt prag de care se lovesc spectatorii neînțiați, ba chiar și cei „formați“. Imobilitatea inițială a personajelor, anularea firescului intrărilor și ieșirilor în scenă sînt mai dificile pentru receptivitatea publicului decît ștergerea, de pildă, a semnelor ortografice în poezia modernă. Se instaurază o iremediabilă confuzie de la bun început, și nimic nu e mai contraindicat într-un spectacol ce implică o angajare netă în delimitarea răspunderilor și a vinovațiilor, a pozițiilor clare decît vagul, ambiguitatea, ezotericul. Alexa Visarion a transcris piesa într-o cheie inadecvată, rezultatul fiind o mistificare a sensurilor, prin înceteșarea contu-



În prim plan, Silvia Ghelan și Liviu Rozorea. În plan secund, Gh. M. Nuțescu și Dorel Vișan

rurilor caracterologice și a situațiilor. Sint, totuși, câteva momente, e drept, puține — cu o reală forță de comunicare. Nu întâmplător reușita se datorește aici ideilor limpezi expuse scenic: de pildă, redarea stării de „inconștiență colectivă“ se concretizează prin leitmotivul unui dans bezmetic; grupul se înlanțuie pe cadențele senine și voioase ale unor „melodii preferate“, alcătuiind o imagine fantastică și totodată grotescă a unei ființe unice, monstruoasă hidră cu zeci de capete, dezlanțuită în prada unei veselii isterice, menită să acopere prin zgomot toate fărâdelegile, complicitățile, lașitățile, remușcărilor, într-un cuvânt viermuiala... Repetarea procedurii pe diferite cordine muzicale capătă o reală încărcătură ideatică, amintindu-ne de expresivitatea decupajelor polemice din *Procurorul*. Dacă unele acțiuni, ca simultaneitatea unor mișcări sau dialoguri, sînt lesne descifrabile, dezvăluind deriziunea unor relații structural false, altele rămîn șarade nedezlegate, metafore fără ecou și fără semnificație, în conștiința spectatorului.

Un asemenea tip de spectacol oniric, dezarticulat, simbolic, nu se poate implanta pe o piesă ce pretinde o lectură clară, lucidă, atentă la prospectarea exactă a semnificațiilor. După cum nici colectivul, admirabil, de altminteri, al Naționalului clujean nu are antrenamentul necesar pentru un asemenea tip de joc. Interpreții s-au mișcat greu, mai bine spus s-au „nemișcat“ anevoios, pe terenul dislocat al „stărilor“ paroxistice, din care pricină trăsăturile de caracter distinctive s-au înecat în confuzie. Mult simplificate în raport cu complexitatea fastuoasă a dramei,

personajele s-au schematizat și cu greu au recunoscut. În aceste schițe de caracter, profunzimea dramatică a Silviei Ghelan, capacitatea compozițională a Melaniei Ursu sau vibrația lirică a Ancăi Neculec Maximilian. Confuză a fost evoluția scenică a lui Liviu Rozorea — de obicei bun coechipier în tandemul deja constituit cu Alexa Visarion. Interpretarea dată lui Livian, personaj-cheie în piesă, este discutabilă; cred că acest tip dramatic, unul din cele mai interesante ale dramaturgiei noastre actuale, purtător de cuvînt al intransigenței etice, un fanatic conștient al adevărului și cinstei, martor al unei epoci frământată pe care a traversat-o fără compromisi, nu poate fi jucat în ranele unei disperări acut patologice; Rozorea a pendulat între registrele urii și violenței amintindu-ne un erou faulknerian — prin zgomot și furie — și în consecință a deplasat centrul de greutate al dramei pe alt teren. Corecte, interpretările lui Gheorghe Nuțescu, Gheorghe Radu, Lăgia Moga, Rodica Daminescu, Nicolae Iliescu, deși calificativul apare impropriu în acest spectacol. Nerezolvat, personajul Isidor (Ștefan Cristian Pisoski), minuțioasă compoziția lui Dorel Vișan (Ionescu), deși unilateral distribuită, păstrîndu-se doar venalitatea bonomă și conformismul domestic al personajului, nu și grăuntele de conștiință care-i declanșează retractările și îi dictează spaimele finale. Dar, evident, lipsurile în adîncirea psihologiilor nu pot fi puse pe seama actorilor, din nou regizorul trebuind să și le preia.

Mira Iosif