SHORT THEATRICAL PORTRAITS

Veronica –Alina Constănceanu
Scientific Researcher III, PhD, Romanian Academy,
Timișoara Branch, Institute of Banat Studies

Abstract: Drama is almost a Cinderella of literature. ignored by the common reader, it is brought to the fore only by the theatrical performance. Some critics believe that a text should be staged first and only then published. When we observe the epoch 1945-2000, we notice that the theatrical environment always changed depending on the social/political reality. For a long time, the theatrical performance was primarily a propaganda space, a place of indoctrination. In this study we present three authors who represent three directions a. the ideology that defeats the aesthetic (Maria Banuș) b. the escape/refuge in cosmopolitanism (Iulia Petrescu) c. post-December 89 freedom (Andreea Vălean).

Keywords: theatre, playwright, censorship, rewriting, propaganda, freedom

Dramaturgia e aproape o cenuşăreasă a literaturii. ignorată de cititorul obişnuit, ea e adusă în prim plan doar de spectacolul teatral. Unii critici consideră că mai întâi ar trebui să se pună in scenă un text și abia apoi să fie publicat. Mult timp spectacolul teatral a fost in primul rând un spațiu al propagandei, un loc al îndoctrinării. Atunci când privim perioada 1945 – 2000, observăm că mediul teatral s-a modificat mereu în funcție de realitatea socilă/politică, In acest studiu vom prezenta trei autoare care reprezintă trei direcții a. ideologia care învinge esteticul (Maria Banuș) b. evadarea/refugiul in cosmopolitism (Iulia Petrescu) c. libertatea postdecembristă (Andreea Vălean).

Ideologia care învinge esteticul. Poetă, eseistă, traducătoare şi dramaturg, Maria Banuş a debutat înainte de război şi face parte din generaţia celor care realitatea politică le-a schimbat şi destinul literar. Opera poetică rămâne dominantă, atât cantitativ, cât şi calitativ. Ea este în primul rând autoarea volumului *Ţara fetelor*, publicat în 1937 şi întâmpinat destul de bine de critica literară. În timpul războiului face parte din mişcarea ilegalistă, iar după război va încerca să se înscrie şi literar în această direcţie politică, oglindită literar prin realismul socialist.

În 1951 publică *Ziua cea mare*, text scris parcă la o comandă politică. Ne aflăm în iunie 1949, la începutul colectivizării. Personajele încearcă să ilustreze oarecum viaţa satului, avem şi bătrâni precum Moş Ifrim, vătăşel la primărie, om ce a văzut schimbându-se şase primari, sau Spiridon Hampu, un bătrân sfătos, dar şi tineri care par a îmbrăţişa noua ideologie. Piesa e alcătuită din patru acte, patru scene importante din drumul înfiinţării cooperativei. Oamenii nu vor să-şi dea pământul, dar până la urmă, convinşi de câţiva activişti, vor semna actele cerute şi astfel istoria le va schimba complet viaţa. Chiar dacă autoarea încearcă să creeze o lume verosimilă, încercând să aducă în scenă şi disputele conjugale (dar şi acestea adesea ideologizate), piesa nu se mai susţine în ziua de azi, când putem simţi schematismul intrigii, previzibilitatea deznodământului şi chiar limbajul complet mutilat. În 1978, când va relua textul în volumul dedicat creaţiei sale dramatice, Maria Banuş se desparte fără regrete de acest început al carierei sale de dramaturg. Citadină prin excelenţă, ea mărturiseşte că nu a reuşit niciodată să cunoască prea bine satul şi obiceiurile sale, dar a abordat acest subiect pentru a surprinde colectivizarea agriculturii. „Satul, răscolit, tulburat, oferea ochilor mei atenţi şi uimiţi, ca o scenă pe care se derulau tablouri dramatice sau tragi-

comice, apăreau personaje de anvergură sau figuri episodice, pitoreşti,se înfruntau, dispăreau, reapăreau, ciocnindu-se, într-un ameţitor carusel social. Momentul era atât de încordat, de încărcat de conflicte, încât reclama parcă, în mod imperativ, scriitorului, să fie consemnat. Ceea ce am şi făcut. Piesa *Ziua cea mare,* pe care am scris-o în vara şi toamna anului 1949, a fost un reportaj dramatic asupra începutului colectivizării."[1]

Maria Banuş a încercat să renunţe la iluziile pe care părea că le avusese. Va relua textul după ce îi va face câteva modificări, va renunţa la anumite scene şi va încerca să facă dialogurile mai verosimile. E de acord că „substanţa vie, autentică, era, pe alocuri, alterată de infiltrarea unor sloganuri dogmatice false. (…) Activiştii, veniţi de la centru, ţepeni, hieratici ca într-o icoană, ţineau discursuri «ex cathedra»."[2] Dar autoarea e totuşi convinsă că piesa are substanţă, iar personajele sunt acum mai vii. De vină nu e neapărat sensibilitatea ei, cât ideologicul care nu permitea o dezicere totală.

Tributară ideologiei de partid este şi *Îndrăgostiţii* (1954), un text fără nici o calitate literară, acţiunea fiind schematică, iar personajele sunt doar prototipurile proletcultismului.„La vremea ei, piesa avertiza asupra necesităţii vigilenţei, arăta cât de perfidă şi periculoasă poate fi activitatea duşmanilor socialismului."[3] De altfel, Maria Banuş se va dezice de această piesă, pe care nu o va include în volumul său din 1978.

Piesele alese oglindesc citadinul, fiind drame în mai multe acte, cu o singură excepţie: *Magie interzisă* (scrisă în 1968) este o comedie în două tablouri, care propune o călătorie în viitor. Cris, personajul aproape absent, prezent însă prin vocea lui, e un magician, unul care oferă relaxare, încercând să citească gândurile, să desfiinţeze spaţiul. Piesa este o satiră la adresa defectelor umane, povestea fiind prezentată ca un amestec de SF şi realitate mascată. În cele două tablouri, subiectul nu se dezvoltă prea mult, intriga fiind şi ea destul de subţire. Cris şi Anenete par a fi doi şarlatani nostimi, care, alături de idila dintre ei, au în comun şi un interes material, acela de a face să pară funcţional un cabinet de relaxare. Acolo vin, printre alţii, Gloss, un filozof care a elaborat studii despre morala omului nou în orânduirea cosmică, Renata, o doamnă care s-a izolat în casei de pe Terra pentru a ieşi din ritmul trepidant pe care se pare că-l au celelalte planete, Bosse, un ministru care are destule de ascuns, chiar şi faptul că frecventează saloane de relaxare, Hyperion, un scriitor al cărui destin pare încifrat în însuşi numele pe care-l poartă. Personajele nu sunt pe deplin conturate, dimensiunile piesei nepermiţându-le nici să evolueze, nici să se afirme pe deplin.

Oaspeţii de la mansardă şi *Revelion* ne readuc pe tărâmul dramelor, a conflictelor dintre confruntarea diferitelor mentalităţi, în principal cea burgheză, evident obtuză şi cea proletară, socialistă, deci progresistă. Ambele sunt alcătuite din patru acte, iar personajele sunt intelectuali cu diferite orientări politice, mascate sau nu.

Oaspeţii de la mansardă (scrisă probabil în anii 1944-1945) şi-ar putea trage seva şi din amintirile autoarei, acţiunea petrecându-se în 1942, aducând în scenă ilegalişti antifascişti. Pentru a face textul mai credibil şi pentru a atrage spectatorul, întreaga poveste are în prim plan iubirea dintre Suzana, studentă la Belle Arte şi Vlad, un tânăr arhitect, ambii fiind şi ilegalişti, chiar dacă provin din familii înstărite. Nu lipsesc numele conspirative, diferitele idile, arta angajată, toate ingredientele din literatura vremii care încearcă să ne convingă de adevărurile sale. Profesorul Marin Oprescu, tatăl Suzanei, abia venit de pe front, poate fi de acord cu o orientare antifasciste dar nu e deloc de acord cu ideologia comunistă. Conflictele sociale influenţează relaţiile familiale, desigur progresul şi victoria fiind de partea celor tineri.

[1] Maria Banuş, *Oaspeţii la mansardă. Scrieri, 3 (Magie interzisă; Ziua cea mare; Oaspeţii de la mansardă; Revelion),* Bucureşti, Editura Minerva , 1978, p. 141
[2] Idem, *ibidem,* p.142
[3] Virgil Brădăţeanu, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977, p. 142

Revelion, piesă creionată încă din 1947, dar definitivată în 1976 are în centrul său tot lumea intelectualilor, mica burghezie surprinsă în noaptea care uneşte anul 1946 de 1947. Chiar dacă se încearcă creionarea dramelor prin care trec aceştia, textul nu poate ieşi dintr-un anumit schematism.

Teatrul Mariei Banuş, „departe de temele, implicit de viziunile poetei”[4] este iremediabil datat, fiind sclavul unei ideologii care a vrut să se substituie esteticului.

Evadare şi libertate. În anii ’60, când era aproape imposibil ca o piesă de teatru să se sustragă comandamentelor politicului, Iulia Petrescu a reuşit să găsească o modalitate elegantă de a scrie literatura pe care o dorea, aducând în scenă un aer cosmopolit, aproape nefiresc pentru acea epocă şi o altă realitate, privită cu ochi critic, desigur. Poate a avut şansa ca debutul ei să se producă în perioada unei aparente liberalizări. Oricum, refuzul ei de a da viaţă unei anumite direcţii literare se manifesta şi prin evadarea din climatul românesc. Teatrul ei „ne instalează în atmosfera dramaturgiei progresiste anglo-americane din ultimii zece, cincisprezece ani, care-şi propune să denunţe coşmarul existenţei omeneşti într-o societate ajunsă la limita extremă a dezumanizării.”[5] Deosebirea dintre aparenţa şi concretul existenţei poate fi observată şi prin deosebirea dintre tematica pieselor şi limbajul critic folosit în epocă. Dar tot din acest scurt comentariu aflăm şi ceea ce bănuiam într-un fel: „America nu e decât un pretext care permite a discuta problemele condiţiei umane într-un regim de alienare extremă. În esenţă, tema e dacă există sau nu vreo şansă de a supravieţui ca oameni într-un univers din care orice transcendenţă a dispărut şi unde e nesigur că imanenţa realizează automatic un ideal de justiţie. Ca la Cehov, trecerea spre simbol şi adâncimile vieţii sufleteşti se face printr-o lungă anticameră în cotidianul cel mai prozaic(…)Viziunea tragică nu e în acest caz un climat sufletesc, ci o opţiune, o modalitate de refuz.”[6] Nici discursul literar, nici cel critic nu este complet liber, dar exista măcar încercarea unei mimări a libertăţii, luându-se şi măsurile de siguranţă.

În 1969, Iulia Petrescu a publicat cinci piese de teatru dintre care două sunt alcătuite dintr-un act (*Cutia, Răfuiala*) şi trei din trei acte (*Nisipurile mişcătoare, In girum, Fata morgana).* În afară de *Răfuiala*, care e o farsă, toate celelalte sunt drame, urmând canonul clasic. Volumul din 1990 este o recuperare necesară, o revenire la matcă, incluzând şi texte mai vechi, dar şi câteva inedite (*Casa cu multe fotolii, Luca, Cetatea Soarelui)*, toate într-un act. Literatura Iuliei Petrescu se înscrie în tradiţia teatrului modern, în direcţia deschisă de *generaţia tinerilor furioşi*. Pe coperta a patra a cărţii din 1990, editorul îi face o scurtă prezentare care reuşeşte să includă esenţa: ea „foloseşte o tehnică literară agresivă: ea de-dramatizează conflictul şi suprimă anecdota, scena devenind astfel o arenă împotriva imposturii, a narcotizării conştiinţelor şi a inerţiei.”

Iulia Petrescu a fost comparată [7]cu unii dramaturgi americani precum Arthur Miller sau Edward Albee, cu autorii care ilustrau un teatru violent, care de-dramatizează conflictul şi aproape înlătură deznodământul, pentru că nici un conflict nu pare complet sau definitiv rezolvat. Paralela e susţinută şi de oglindirea directă a continentului american în unele piese care prezintă conflictul dintre albi şi negri (*Nisipuri mişcătoare, Fata Morgana*) sau statutul vedetei (*In girum*), toate pe fundalul unor drame de familie sau individuale.

Cutia, a cărei varianta franceză, a fost publicată în *L’avant scène*, începe înainte de ridicarea cortinei. Pe ea e scris: „Povestea aceasta s-a petrecut într-o ţară civilizată – oricare doriţi. Adică orice ţară în care există arme de foc şi telefoane, oameni singuratici şi oameni care nu sunt singuratici, lumină electrică şi teatre şi spitale pentru fel de fel de boli. Adică în

[4] Laurenţiu Ulici, *Teatrul Mariei Banuş, un „joc secund*”?, „Teatrul”, 7, 1978, p. 17-18
[5] Paul Cornea, *Prefaţă*. la Iulia Petrescu, *Teatru*, EPL, 1969, p.5
[6] Paul Cornea *opt cit* p, 7-8
[7]Cf. Idem, ibidem

lumea în care trăim noi, oamenii. Povestea s-a petrecut în anii în care umbrele unui mare război se profilau încă în memorie, şi în care umbrele unei păci, care se numea şi ea tot război, jucau ameninţătoare pe pereţii închipuirii."[8]

Personajele nu sunt numeroase, dialogul în care sunt implicate fiind susţinut şi de zbaterea lor interioară, de conflictele ascunse în memorie. Toma, care şi-a schimbat numele în Romm, se ascunde în propria locuinţă, speriat de ceva din afara lumii sale. El se simte mereu urmărit, iar retragerea în propria cutie seamănă cu încercarea de a se ascunde în starea primordială, protectoare dar în acelaşi timp parte a unei structuri cumva labirintice, deoarece nu se poate deloc ajunge la miez: „Creierul… parcă nu-i încuiat în cutie? Cutie – în cutie, în altă cutie-cutie…(…) Lumea în lume. Altă lume, în altă lume, altă lume în altă lume…(…) Cutii…(…) Nici mort nu scapi de cutii. Pe tine, cutie, te vâră într-o cutie, sapă altă cutie, în cutie…"([9]).

Nu ştim exact de unde vine această teamă şi această claustrare, universul său este unul închis, poate şi pentru că Toma a fost cândva arestat şi condamnat. Chiar şi după ce a fost eliberat, el nu mai poate redeveni un om liber. Nici Claudia, soţia lui, nici Andrei, fratele său, nu-l pot ajuta, senzaţia de teamă, sentimentul că sunt urmăriţi îi domină cumva şi pe ei. Ambiguitatea persistă până la final: nu ştim dacă cei care-l păzesc pe Toma, făcându-l prizonier în propria casă, există cu adevărat sau sunt doar rodul imaginaţiei lui. Un fapt e sigur: s-a întâmplat ceva care l-a transformat pe Toma într-un etern prizonier al unui sistem carceral, real sau indus. Zidirea ferestrei pare a fi singura salvare, doar atunci opresiunea externă nu ar mai fi simţită şi universul închis ar fi paradoxal, mai deschis şi mai liber.

Răfuiala are un subtitlu jucăuş: *Doi omuleţi de sticlă într-o lume de metal*. Piesa ilustrează incompatibilitatea între structura interioară a personajelor şi realitatea simţită ca element opresiv. Personajele, anonime şi prin numele lor (Tony şi Felix) locuiesc în alt spaţiu *carceral*: o mansardă plină de lucruri care îi agresează. Singura salvare e să dea foc hainelor, dar mai ales ciorapilor. Camuflează fereastra pentru ca din exterior să nu se vadă nimic.„Dacă nu vezi, nu arzi. Omul atunci arde. Când ştie."[10](e ceea ce cred cei doi piromani, care vor să se răzbune pe lucrurile considerate vinovate pentru eşecurile lor, pentru risipirea vieţii, mult prea scurtă.

Ca un prototip, emigrantul apare în teatrul Iuliei Petrescu. Bătrâna din *Nisipurile mişcătoare* şi Kenneth din *In girum* au plecat din universuri concentraţionare, nenumite însă. Ei nu-şi găsesc fericirea în America, pentru că amintirile îi mai bântuie încă. Există de asemenea o deosebire între America lor şi cea reală, întotdeauna visele fiind mai frumoase. Personajele nu pot depăşi anumite limite, doar evadarea din mediul iniţial le poate da o şansă, aşa cum face, în *Fata Morgana*, Lou, fiul unui negru sărac, student la medicină, care se salvează doar prin plecarea de acasă. Viaţa negrilor e de fapt un simbol al vieţii sclavilor eterni, a celor ce nu pot să-şi schimbe soarta în cadrul unui sistem care nu le acordă aproape nici o şansă. Asemenea lui Katherine din *Nisipurile mişcătoare*, şi celelalte personaje sunt obsedate de irosirea în zadar a unei vieţi care ar fi putut să fie altfel.

La nivelul construcţiei textului, Iulia Petrescu aproape nu inovează, cu o singură excepţie: în *In girum* personajul e descris înainte de intrarea sa în scenă.

Casa cu multe fotolii este o poveste scurtă, construită în jurul lui Filip, un publicist, eseist, dramaturg, cronicar, dramaturg, comentator de fotbal, sau toate acestea la un loc, un om priceput în toate cele ale scrisului, dar care brusc, la 45 de ani, se află într-un impas: tocmai a fost concediat în ajunul petrecerii organizate pentru a i se sărbători ziua de naştere. Asistăm la căderea sa definitivă, nu numai pe scara socială ci şi în ochii săi, drama interioară

[8] Iulia Peterscu, *Teatru, Cutia,* EPL; 1969, p. 13
[9] Idem, *ibidem*, p. 28-29
[10] Idem, *ibidem* , p.49

fiind mult mai importantă şi evidenţiată în piesă. Filip se întreabă unde şi când a început să păşească cu stângul. Textul nu este amplu, aşa că personajele nu sunt pe larg prezentate, unele par chiar schematice. Altele, mai ales Unchiul, par a avea rolul doar de a susţine monologul lui Filip, au rolul de a-l provoca să-şi spună povestea. Prietenul său, Regizorul, ar fi trebuit să-i influenţeze cumva destinul, dar vine la petrecere beat, aşa că nimic din ce spera Filip nu se va întâmpla. În final, deşi musafirii încă nu au sosit, Filip joacă un rol imaginar, comportându-se ca şi cum casa lui, una cu multe fotolii, ar fi fost plină de oaspeţi. Istoria dă şi ea din coate, cum poate, iar căderea finală e una care exclude aproape orice ridicare viitoare.

Un monolog centrat pe o dramă existenţială este *Luca.* Personajul cu nume biblic rosteşte textul şi, luptându-se cu forţe nevăzute, duce acţiunea într-o anumită direcţie. Celelalte personaje, numite simplu Alţii, sunt de fapt absente. Decorul auster este reprezentat de o cameră şi de trei uşi zidite. În timp ce-şi rosteşte textul Luca încercă să o zidească pe cea de a patra. El trăieşte într-un spaţiu carceral, *o cutie* de alt fel. La final, ca într-o comedie absurdă, va bate în uşa dulapului, care i se va deschide.

Şi *Cetatea soarelui* aduce în scenă o lume în care normalitatea pare a fi absentă. Personajele, la fel de depersonalizate, au nume ale anonimilor: Bărbatul, Femeia, Vărgatul 1,2, 3, Sfrijitul 1,2,3. Practic ei asediază un acoperiş unde încearcă sa-şi construiască mici camere, spaţii în care să se ascundă din faţa realităţii. Cine sunt şi pe cine reprezintă? Ce fel de Preot e acela care parcă rosteşte blesteme? E o lume absurdă aşa că nici un răspuns nu ar fi absolut corect. Acolo unde se află ei e o lume aproape suspendată, după ce ei urcă pe acoperiş scările dispar. Dar în final Invadatorii le vor reclădi şi vor lua cu asalt micul univers carceral. Deasupra acestui acoperiş e un altul şi probabil lanţul continuă. Teatrul Iuliei Petrescu lasă mereu loc diferitelor interpretări şi prin aceasta dă o mare libertate eventualilor regizori şi publicului spectator. În funcţie de experienţa personală, fiecare poate crea un acoperiş al său.

Apariţia ei în literatura română precum şi această revenire sunt o pată de lumină în dramaturgia postbelică românească, mult prea întunecată de altfel.

Dramaturgia *altor vremuri* (postdecembristă). Un nume care a apărut în ultimii ani în dramaturgia românească este cel al Andreei Vălean, o tânără care cunoaşte bine lumea teatrului, venind chiar din miezul ei. Cele trei piese incluse în volumul de debut, intitulat simplu *Teatru* (2001), arată o încercare de abordare a unor teme variate, în care se simte o atenţie deosebită pentru realitatea văzută într-un context mai larg, istoric şi psihologic. *Eu când vreau să fluier, fluier* e o dramă cu accente venite din plan social, *Conspiraţie în sinagogă* se apropie mai mult de psihologic, factorul istoric fiind şi el important. *Omul negru a venit* e din nou altceva, fiind considerată chiar de autoare „un scenariu pentru teatrul de copii". Nu e neapărat o feerie pentru cei mici, ci mai mult un fel de horror, din care fantasticul nu lipseşte.

Din cele trei texte, cel mai cunoscut este *Eu când vreau să fluier, fluier,* care a avut prima premiera în mai 1998, la Târgu-Mureş. În iunie 2000 spectacolul a reprezentat România la Bienala de la Bonn, iar în decembrie 2000, aceeaşi piesă apare în variantă engleză, în volumul *Balkan Plots*, tipărit de Aurora Press.

În scenă e adusă delincvenţa juvenilă. O studentă încearcă să realizeze un studiu sociologic şi, pentru aceasta, vizitează un centru social pentru minori, în care se află închişi mult mai mulţi tineri decât ar fi trebuit. Cu permisiunea Comandantului, încearcă să realizeze un dialog cu câţiva dintre cei certaţi cu legea. Astfel, îi cunoaşte pe Ursu, Jupânul şi Nepotul. Dar rolurile se vor schimba în curând. Gardianul şi Fata vor fi luaţi de prizonieri, iar cei trei minori vor cere în schimbul eliberării lor un elicopter şi o mare sumă de bani pentru a putea pleca spre libertate. Fiecare personaj îşi doreşte ceva anume, iluziile lor vor prinde viaţă la finalul spectacolului. Într-un scurt epilog, care urmează după căderea cortinei, se prezintă visul personajelor, care se cred deja în America.

În scenă nu apar neapărat personaje în carne şi oase, cât mai ales prototipuri. În *Eu când vreau să fluier, fluier* ele au nume generice. Fata, Gardianul şi Comandantul sunt tipuri venite din lumea liberă, dar şi cei din centrul de delincvenţă sunt tot simboluri: „Noi suntem împărţiţi în trei categorii. Prima sunt Jupânii. Regii puşcăriei. Regulăm tot. Toţi mă respectă şi la toţi le este frică de mine. Am dreptul la patru sclavi maximum şi nimeni nu sare la bătaie cu mine. Nu se câştiga uşor titlul ăsta. Ăsta e Urs. Îl bat toţi, e sclavul Jupânilor. Le calcă, le spală, le face masaj, le face şi alte lucruri. Cine vrea îl ia de nevastă. Pe ăsta la cât e de jegos, nu cred că-l vrea nimeni. El e Nepot. Ăştia nu se bagă. Nu fac afaceri, nu se bat, nu au sclavi. Aţi cam avut ghinion. N-aţi nimerit nimic special: crimă deosebit de gravă, viol… Noi avem fapte mici: eu furt calificat cu tâlhărie, el omor din culpa, Ursul a furat o căruţă…” [11](VĂLEAN 2001, *Eu când vreau să fluier, fluier,* p 17). Autoarea nu realizează nici un portret, dar replicile se înlănţuie în aşa fel încât construiesc personaje veridice.

Conspiraţie în sinagogă e un dialog între un bătrân şi personajele absente, care trăiesc însă în amintirea şi imaginaţia lui. Prietenii pierduţi se adună într-un loc special, acolo unde se simt protejaţi. Fapte trecute, fericite sau nu, se reiterează în faţa ochilor noştri, trimiterile la dezastrele aduse de nazism fiind inevitabile. Alături de Bătrânul şi Fata (reprezentanţi simbolici ai unor prototipuri) la acţiune participă activ *personaje invizibile si inaudibile:* Tuţi, Riţi, David, Sigmund Freud (Siggy), Unu’ care caută o biserică, Albert Einstein, Marx şi Lenin 11, Lenin cel adevărat, Izu şi, *poate, cine ştie, mulţi alţii…*

Personajului principal i se creionează şi un portret (inclus în text): „Intră Bătrânul. Are în jur de 80 de ani. E îmbrăcat elegant, doar adidaşii din picioare fac notă disonantă şi ciorapii de culori diferite. Miroase puternic a parfum scump de femeie. (L’air du printemps). Are în mână două plase de piaţă uzate, grele, din acelea de pe vremea cozilor, una plină cu sticle goale. Din când în când are un tic – mângâie podeaua, urmat de un altul - se loveşte puternic în faţă. Ticul se repetă la intervale destul de dese, cu regularitate.”[12](Bătrânul se duce la sinagoga aparent părăsită pentru a face curat, pentru a pune ordine printre lucruri dar şi printre amintiri. Scena devine un spaţiu al rememorării, conturând, prin absenţa diverselor personaje, o lume a durerilor trecute.

Un spectacol pentru copii ar trebui să fie *Omul negru a venit,* deşi textul nu e foarte vesel şi poate copiilor nu le-ar plăcea să vadă pe scenă imagini întunecate, care creează o stare de nesiguranţă. Personajele principale sunt Codiţe şi jucăria sa, evident Păpuşica. Omul negru îi fură fetiţei vocea. Speriată, ea pleacă să o caute şi trece prin întâmplări nemaivăzute, străbătând canale subpământene, adâncul oceanelor dar şi cerul. În *Omul negru a venit* facem cunoştinţă cu alte personaje ireale, doar Codiţe fiind din lumea aceasta. Chiar şi Păpuşica e una specială, pentru că poate vorbi. Sau e vorba de lumea copilăriei în care totul este posibil? Desigur, pentru că Omul negru vine atunci când îi este pomenit numele şi dispare o dată cu vocea fetiţei. Pentru a şi-o recăpăta, copilul are nevoie de ajutorul altor fiinţe venite din fantastic, personaje care locuiesc în lumi neumblate de muritorii de rând, cum ar fi Doctorul Cârtiţă, Seminţele, Rădăcinile, Puiul de Râmă, Scheletul Dansator, Căluţul de Mare, Rechinul Clovn. Lumea lor alcătuieşte o feerie întunecată, deşi finalul e desigur fericit: Codiţe îşi va recăpăta vocea şi reuşi să răspundă chemării mamei sale. Pentru că toată piesa pare a dura doar cât un vis urât.

Textele Andreei Vălean nu pornesc dintr-un conflict puternic ci, aşa cum se întâmplă mai mereu în teatrul modern, acţiunea se împleteşte în jurul unor dezbateri de idei. *Conspiraţie în sinagogă* vorbeşte despre prietenie si singurătate. Bătrânul se duce în acel spaţiu al sacrului pentru a-şi reîntâlni prietenii dispăruţi din lumea asta, pentru a-şi reaminti dramele dar şi bucuriile pe care le-au împărţit. *Eu când vreau să fluier, fluier* aduce în scenă

[11] Andreea Vălean, *Eu când vreau să fluier, fluier,*Noesis, 2001, *p.17*
[12] Idem, *ibidem* , p.68

un spaţiu al violenţelor, o lume în care răul provine şi din cauze sociale, dar care permite visul. America, eterna Fata Morgana, e pământul făgăduinţei, în care cei certaţi cu legea vor să ajungă în speranţa că acolo vor putea intra în rândul lumii.

Andreea Vălean pare, deocamdată, să prefere piesele într-un act, concentrate asupra unei idei fundamentale. Indicaţiile de regie sunt foarte sumare, autoarea neintervenind decât pentru a creiona detaliile necesare pentru a favoriza continuarea acţiunii. Limbajul folosit e unul menit a sugera natura personajelor, este unul frust în piesele pentru adulţi şi uşor metaforic în textul destinat în principal copiilor.

Teatrul Andreei Vălean este angajat social, fără a însemna că e ideologizat în vreun fel. Dar acţiunea pieselor sale s-ar putea petrece oriunde. Violenţa aparent generalizată, victime ale istoriei şi copii, care trăiesc poveştile ca pe adevărate realităţi, există peste tot. În literatura noastră actuală, parcă tot mai puţini autori îşi încearcă puterile pe tărâmul dramaturgiei, poate şi pentru că e tot mai greu să fie puse în scenă piese originale româneşti (in ultimii ani , oamenii de teatru au început să își scrie singuri textele, adaptate sau originale). Atunci când un text chiar vine din realitate şi nu vrea să demonstreze cu vorbe mari adevăruri aparent inedite, şi publicul dar şi regizorii se arată interesaţi de el.

BIBLIOGRAPHY

BANUŞ, Maria, *Ziua cea mare,* Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1951

BANUŞ, Maria, *Îndrăgostiţii,* piesă în trei acte, „Viaţa Românească”, anul VII, nr. 4, aprilie, 1954, p. 8-53

BANUŞ , Maria, *Magie interzisă*, „Teatrul”, nr. 10,1968, p. 15-42

BANUŞ, Maria, *Oaspeţii la mansardă. Scrieri, 3 (Magie interzisă; Ziua cea mare; Oaspeţii de la mansardă; Revelion),* Bucureşti, Editura Minerva , 1978

BRĂDĂȚEANU, Virgil, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977

PETRESCU, Iulia, *Teatru (Răfuiala; Cutia; In girum; Nisipuri mişcătoare, Fata Morgana),* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969

PETRESCU, Iulia, *Răfuiala (Răfuiala; Cutia, Casa cu multe fotolii; Luca; Cetatea Soarelui)*, Bucureşti, Editura Univers, 1990

VĂLEAN, Andreea , *Teatru* (*Eu când vreau să fluier, fluier; Conspiraţie în sinagogă; Omul negru a venit)* Bucureşti, Parte din Cartea virtuala [în] 50 de volume [Resursa electronică]: literatură română contemporană, Noesis , 2001