

LA ARLECHIN

Eleganța cu care cineva rupe un măr, încordarea cu care stă aplecat asupra microscopului, sau tristețea cu care mîngîie un vas de porțelan capătă viață prin simplul gest. Cuvîntul își pierde utilitatea. Actorii, regizorii tind spre descoperirea unor asemenea soluții. Preocuparea pentru comunicarea ideii prin mișcare devine din ce în ce mai largă în teatrul nostru. Ea poate fi satisfăcută doar printr-o cunoaștere și stăpînire sigură a corpului, a legilor mișcării scenice. Cu toate că nu sînt încă organizate și sistematizate precis, frecvențele încercări de creare a unor cursuri dovedesc atenția acordată de oamenii de teatru acestui domeniu. Nu se tinde numai spre frumusețea contururilor, ci mai ales spre dezvăluirea încărcăturii de sensuri pe care o conține actul, spre descoperirea posibilităților de caracterizare de care dispune mișcarea. Cînd se realizează o sinteză între aceste două laturi, asistăm la rezolvări memorabile. De o asemenea forță expresivă mi se pare a fi momentul morții lui Roma din piesa lui Brecht, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, interpretat de Colea Răutu. Contorsiunea căutată, strecurarea felină prin rețeaua de ochiuri a barelor de aluminiu, toate constituie elemente de mișcare prin care interpretarea atinge nivelul cel mai înalt. Uneori, fără a recurge la asemenea rezolvări-cheie, caracterul unui erou ne rămîne în minte doar prin alăturarea treptată a diverselor gesturi și atitudini ce ajung să formeze o imagine unică. Eroina lui Gibson din *Doi pe un balansoar* își strînge genunchii sub ea, își pleacă fruntea puțin sau stă cu bărbia în podul palmelor, merge în virful picioarelor și, în final, rămîne dreaptă, tulburător de dreaptă. Așa compun actrița Leopoldina Bălănuță și regizorul Radu Penciulescu expresia vizuală a acestui rol. Nimic

rar în gest, care te emoționează însă prin rotunjimea perfectă, prin puritatea pe care o emană. Gîndurile, sentimentele sugerate de mlădierea gîtului, de mîna melancolic lăsată pe furca telefonului sînt nenumărate. Gittel, spunînd cu ochii închiși, cu capul înclinat „a iubi înseamnă să dorești”, era asemenea celebrei imagini a dorinței de perfecțiune și străduinței de îndeplinire — Enescu cîntînd „Poemul” de Chausson. O adevărată „Giulietă a miracolelor”, cum ar numi-o Fellini.

Sînt oameni care te atrag prin gîndirea largă și gestul bogat, asemenea lui G. Călinescu; alții, prin desenul discret al gîndurilor caligrafiate cu modestie, ca Ibrăileanu; unii, prin dirigenie și curaj.

Așa se caracterizează și actorii. Aspasia Papatanassiou Mavromatti sau Vraca, aducînd fiecare în felul său pe scenă patosul unei măreții aproape statuare, comunicau cu întreaga sală; alții, adevărați bijutieri, nu ajung la asemenea spectaculoase demonstrații, dar obțin nuanțe de o subtilitate și o discreție rară. Liviu Ciulei în Joe din *Clipe de viață* face parte dintre aceștia din urmă. Actorul aduce în joc o dramatică alternanță între sentiment și luciditate, dar mai ales între erou și actor. Și, de aceea, te emoționează faptul că simți cum nenumărate probleme ale lui Joe sînt și ale lui Ciulei-omul. El nici aici, nici în Protasov nu se joacă pe sine, ci se regăsește cu candoare în asemenea eroi. Această mărturie delicată a propriei ființe răzbate uneori inocent — „Kitty Duval, la ce visezi?” —, alteori, cu o cuceritoare naivitate, „Jucăriile mi-au oprit și mie odată plînsul”. Cu o ciudată frumusețe, interpretul reușește să alterneze acest lirism cu o luciditate pro-

fundă, o luciditate care te captivează, căci simți cum se naște acolo, atunci, cuvântul, ideea rostită. Joe vrea să-și explice: „De ce beau?” Nu știe precis. Poate acum i s-a pus pentru prima oară întrebarea, și el se încăpățânează să răspundă; raționând, uneori se împiedică, pentru a merge apoi mai ușor, din nou se poticnește și, în sfârșit, răspunde — „Din douăzeci și patru de ore, 23 de ore și jumătate sînt cenușii, moarte. Le petrec așteptînd”. Și astfel, ajungi să simți merul gîndurilor adunate, în timp ce Joe bea șampanie și visează la „erorile lumii ce trebuie îndreptate”.

În acest rol iese la iveală viața ascunsă a personajului și actorului, care se întîlnesc și se despart permanent de-a lungul spectacolului, jocul căpătînd atributul unei mărturii de o sinceritate neobișnuită. De aceea, cînd Joe vorbea despre cei trei copii la care a visat, m-am gîndit că actorul din personalitatea lui Ciulei rămîne pentru mulți, ca și pentru Joe, „cel de-al treilea copil, cel mai drag”. Poate nu e cel mai frumos sau cel mai bun, dar are un farmec care scapă uneori regizorului sau arhitectului.

Adesea sîntem surprinși, descoperind în spectacolele noastre rezolvări asemănătoare unor montări străine prezentate la București. *Poveste de iarnă*, în regia lui G. Teodorescu, este mărturia unor încercări de inovație introduse în stilul obișnuit de înscenare a comediilor shakespeareene. Preocuparea principală a regiei vizează eliminarea convenției teatrale, descoperirea poeziei doar din datele textului, prin intermediul unor actori care, eliberați de greutatea costumului sau a atitudinii de epocă, urmăresc o comunicare directă cu sala. Aceasta s-ar obține dînd spectatorului sentimentul că se afla chiar în mijlocul actului de creație. Participarea sa la acest act lasă impresia spontanității și sincerității. Dar scena goală poate ridica sau distruge un spectacol, căci ea presupune anumite cerințe — o fantezie regizorală debordantă, o construcție bogată și plină de ritm a rolurilor, actori cu puternică personalitate — care, atunci cînd nu sînt satisfăcute, devin mai evidente decît oriunde. În această montare, drumul de la intenție la rea-

lizare n-a putut fi parcurs pînă la capăt. Pentru a susține modalitatea aleasă, este necesar un ansamblu condus, în primul rînd, de legile severe ale autocontrolului, ale intransigenței față de orice slăbiciune, căci aici gestul obosit și plictisit de reluarea jocului al cărui sfîrșit e cunoscut, replica scurtă aruncată la întîmplare atrag atenția mai mult decît de obicei, capătă proporții datorită nudității actului scenic. Un exemplu de alt ordin, dar nu mai puțin izbitor, îl constituie mașiniștii-figuranți, care, deși se află pe scenă ca participanți la spectacol, se rezumă la contribuția fizică pretinsă de regizor. Indiferența, necomunicarea lor cu atmosfera, cu ritmul general duc la distrugerea senzației de improvizație pe care tinde s-o obțină montarea. Scena impune o unică responsabilitate pentru întreg ansamblul. Figurantul care se uită la ceas în timpul monologului susținut de titular are aceeași putere ca și acesta de a capta interesul nostru.

Pictura și arhitectura, muzica și dansul se ocupă cu atenție sporită de folclor, în care descoperă multiple surse de inspirație. E vorba de folclorul primitiv, acela care se definește printr-o mare simplitate. Dramaturgi contemporani celebri preiau adesea mijloace, soluții din teatrul păpușaresc sau cel asiatic, care este un teatru cu puternice nuanțe folclorice. La Paris, la Teatrul Națiunilor, discuțiile și spectacolele care aduc diverse tradiții populare sînt întotdeauna prezente. La noi, însă, folclorului dramatic i se acordă o atenție redusă, contactul direct cu el fiind dificil, în ciuda faptului că o cunoaștere mai profundă ar putea fi inutilă multor dramaturgi și regizori. Unui muzician i se pun permanent la îndemînă formele de folclor care l-ar putea inspira; la fel, unui pictor sau unui sculptor; un dramaturg nu se bucură de aceeași situație. Este greu să-ți închipui păpușile, haiducii, capra sau caloiianul, din litera, mai mult sau mai puțin vie, a unor descrieri. G. Călinescu a încercat asemenea reconstituiri, de forme de teatru popular, dar, evident, într-un cadru restrîns, de cercetător. Cît de utilă și interesantă ar putea fi realizarea unor spectacole de teatru popular și de poezie folclorică la Teatrul Mic sau la Studioul

experimental „C. I. Nottara”. De exemplu, în recitalul Nicolae Labiş ce se pregăteşte, cred că introducerea unor balade sau colinde ar contribui la sublinierea unor apropieri dintre opera poetului şi poezia populară, dar şi la rememorarea unor valori care ne aparţin numai nouă. Contactul direct cu asemenea mărturii ale artei naţionale este oricând binevenit şi mai ales azi, pentru dramaturgia noastră, în căutare continuă de drumuri proprii.

Căutarea din ce în ce mai perseverentă a unei expresii proprii fiecărui teatru se manifestă şi în afişaj. Până nu de mult, teatrele ape-lau la un formular cu litere roşii pe un fond alb. Cite zece-douăsprezece exemplare de acest fel erau aşezate cuminiţi, într-o ordine militară, ca nu cumva unul să atragă atenţia mai mult decât altul. Acum însă descoperi grupaje de afişe ale Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” care, unite, aduc ceva din profilul repertoriului. Formula aleasă este aceea a reproducerii unor scene din spectacole pe un fond negru. Inspirata selecţie a fotografiilor, precum şi calitatea tehnică duc la realizări atrăgătoare. Teatrul Mic a preferat o anumită rigoare şi severitate matematică în soluţia aleasă, în timp ce Teatrul „C. I. Nottara” a lansat cunoscutul „3.3.3.” pentru una din recente sale premiere de la Studioul experimental. Această preocupare începe să se manifeste şi în provincie. Un exemplu îl constituie afişul semnat de Marcel Chirnoagă la spectacolul *Britannicus* de la Iaşi. Pictorul, încercând să realizeze o unitate între stilul piesei şi cel al prezentării grafice, obţine o lărgire a formulei „spectacolul începe din foaie”.

Aceste câteva exemple confirmă tendinţa de individualizare a teatrelor şi, în acelaşi timp, stima mereu sporită ce o acordă publicului.

Fiecare montare cu o piesă clasică constituie o încercare, o încercare a fanteziei şi a întregii personalităţi a creatorilor. De aceea, poate, succesul e mai uşor de obţinut cu piese contemporane, cunoscute mai puţin, decât cu opere intrate în manualele de şcoală. Mă gindeam la câteva din asemenea dificultăţi, vă-

zînd *Să nu te joci cu dragostea* a lui Musset, la Naţional, în regia lui Moni Ghelerter. Trăieşti aici o curioasă senzaţie : cunoşti emoţia mai mult datorită reînţinerii cu textul lui Musset, pe care îl simţi foarte apropiat, decât sub înfrurirea spectacolului în sine. Acesta îţi sugerează permanent drumul frînt, ne-continuat până la capăt, pe nici unul din fagaşele iniţiale. În decor, proporţia clasică, draperiile şi fundalul, amintind de Greuse şi Chardin, ne dau cel dintîi semn : vom vedea un Musset graţios, un Musset care îşi ascunde dramele în spatele unor personaje filigranate cu sensibilitate, mai puţin preocupat de culoarea locală, Musset-ul clasic.

Roger Planchon ne-ar fi arătat, poate, un *Perdican* cu ochelari, o *Rosette* nu întotdeauna tulburător de frumoasă, nişte ţărani autentici. Ar fi fost însă un alt drum.

În timp ce, cu aceste gânduri, admiram decorul, apare corul caracterizat cu linii puternice, uneori chiar îngroşate, amintind ceea ce credeam că ar fi făcut regizorul francez. Asemenea ţărani însă nu se pot integra în cadrul plastic creat, ei aduc o autenticitate străină premiselor iniţiale ale spectacolului, pornind pe un alt drum.

Nu mai citeva clipe după aceea intră şi Baronul. În locul unei elegante puţin afectate sau al unei comportări uşor rurale, pe care le-am fi aşteptat de la cele două modalităţi abordate până atunci, întâlnim un Baron, pentru a cărui caracterizare este utilizată şarja, împinsă uneori pînă la grotesc. Deci, al treilea drum. Spectacolul promite să devină o surpriză continuă.

Sosirea tinerilor ne readuce pe linia tradiţiei. Ciudat însă : aşa cum inovaţia s-a oprit la început, tradiţia rămîne numai exterioară, nereuşind să transmită şi conţinutul gestului şi modulaţiile nuanţelor, stabilite la timp — farmecul şi fantezia, suferinţa şi regretul. Aceste date trăiesc în muzica lui Şt. Mangoianu şi în decorul lui Dan Nemţeanu, care, împreună, izbutesc să comunice cu spectatorul pe linia tradiţiei ; aceasta obţine, abia în ele, adevăratele ei atribute.

George Banu