

Doina PAPP

# O actriță despre o actriță



Olga Delia  
MATEESCU

Foto:  
Mihail Cratofil

*Audiție pentru Medeea* de Olga Delia Mateescu este o piesă dacă nu autobiografică, atunci, cu siguranță foarte personalizată. Datele autoarei, actriță ca și eroina din piesă, simbol de referință – *Medeea*, un personaj emblematic al teatrului universal, în fine, situație atât de tipică vieții teatrale, o audiție pentru un rol – contribuie toate la a ne face să considerăm acest recent text al cunoscutei actrițe a Naționalului bucureștean drept extrem de mărturisitor. Nu neapărat în privința biografiei particulare inclusă aici – e cred mai puțin important să căutăm să identificăm în acest sens experiențele personale ale autoarei – cât cu privire la problemele aparținând genului și profesiei pe care le reprezintă, între care feminismul e poate cel mai bine reprezentat. Dar și nemulțumirile actriței, acumulate într-un patetic gest de revoltă. Mai din viață cum s-ar spune, decât alte lucruri anterioare, și poate mai adevărată, piesa aceasta a Olgăi Delia Mateescu pe care am remarcat-o mai întâi citind-o în juriul concursului de dramaturgie „Camil Petrescu” al Ministerului Culturii, a avut mai multe șanse să treacă la public și să provoace, cu alte cuvinte, un spectacol viabil.

Este prima constatare pe care o provoacă montarea realizată de Silviu Jicman la Sala Atelier a Teatrului Național unde s-a consumat premiera. Un decor extrem de ofertant semnat de Ion Olaru, care din elemente puține și vechi trucuri verificate creează posibilități variate spectacolului, de spații, de atmosferă – luminat adecvat, decorul devine adesea chiar spectaculos –, asigură actorilor deschideri multiple în evoluție. Intrăm și ieșim, așadar, după cum ne

cere piesa, din ambianța anticei *Medee* sau a culiselor spectacolului la care asistăm, printr-o alternare de cele două planuri pe care autoarea le ghidează spre un sens interrogator, folosind procedeul teatrului în teatru. Mai spectaculos este, firește, firul particular al poveștii ce dezvăluie relațiile regizorului cu candidata la audiere care i-a fost soție, cancanurile din teatru, întotdeauna picante, pe care autoare deși nu pedalează, nu le poate evita. Aici apare și măruș discordiei, un personaj venal, dar cu atribuții de Mecena, pe care Alexandru Georgescu îl joacă cu vădită antipatie, făcându-l mai respingător decât e. Nu știu dacă e viziunea cea mai adecvată asupra acestei categorii în formare, atât de necesară, care abia se mai anunță pe meleagurile noastre. Firește, nu în sensul acestui mic monstru obsedat de interese personale, care șantajează cu banii și puterea lui financiară toate personajele din piesă, ajungând să facă regula jocului într-o lume pe care n-o pricepe și care, la urma urmelor, nu-l interesează; și în acest sens avertismentul din piesă poate fi folositor.

Cel mai interesant fapt dramaturgic semnalabil este însă multiplicarea personajului principal, prezent în cel puțin două ipostaze, pentru că doar așa putem interpreta prezența la audiere a celor două actrițe amice, ipostaze diferite ale aceleiași destin. Una reprezintă un soi de mizerie asumată a riscurilor ratării, fiindcă cea care ilustrează exemplul este o actriță marginalizată pe nedrept, care se umilește cu cinism, transformând profesia în meserie de rutină. Consumându-și existență între navete și așteptări, vânând câte un rol,

fie și o dublură, această actriță necesară, un fel de vestală sacrificială pe altarul veștii de zi cu zi a teatrului, reprezintă fața „domestică” și, din păcate, foarte adesea adevărată din biografia unei cariere dedicată cu atâtea sacrificii scenei. Tamara Crețulescu impune personajul jucând cu năduf și înalt profesionalism, fiindcă ei îi revin și cele mai multe dintre monoloagele *Medeei*. E năvalnică, patetică fără stridente, are și umor, îmbinând credibil discursul femeii ultragiutate cu acela al actriței pe cale de ratare. Și reacțiile în relație cu bruta șantajistă sunt altele. Cealaltă ipostază a *Actriței* (prin prisma aceleiași audieri pentru rolul *Medeei*) exprimă o ambiguitate fertilă dictată de un statut cândva privilegiat (soția regizorului), dar și un tip uman mai complex, problematizând cu vocație și exprimându-și cu orgoliu personalitatea. Cu discreție, piesa deschide aici o paranteză nedusă decât firav spre o semnificație mai adâncă privind relația scenei cu viața, interferențele celor două planuri în motivarea atitudinilor, ca și a personajelor, fiind timid abordate. Similitudinile de destin dintre eroina antică și, în particular, interpreta rolului nu sunt însă suficient exploatate pentru a repune în chestiune problema condiției teatrului de revelator și catalizator al trăirilor noastre, pe care autoarea o atacă în fond. *Actrița*, în schimb, este convingătoare în lupta pentru a-și impune nu altceva decât valoarea și talentul. Drumul de la un plan la altul este pentru Tomi Cristin mai facil pentru că regizorul pe care-l interpretează în piesă nu este prea diferit de regizorul propriei vieți. Alterarea acestui caracter reprezintă și ea un avertisment la

adresa perversităților posibile în lumea prea adesea lunecoasă în luminile neiertătoare ale rampei.

În piesă mai sunt prevăzute și două personaje de fundal destinate să exprime vocile impersonale ale oamenilor din spatele scenei, mai devotați și sinceri adeseori decât cei pe care-i slujesc. Două apariții pitorești pe care Bogdan Mușatescu și Dragoș Ionescu le întruchiează cu vizibil atașament. Deși metafora alungatului muștelor din evident maculata lume a teatrului e cam grosieră, cei doi își asumă cu naturalețe postura de arbitri morali. Ca și personajele reale la care fac aluzie, ei colorează atmosfera, relaxând discursul în momentele lui de retorism.

Spectacolul beneficiază și de o figurație activă, cu ajutorul căreia Silviu Jicman compune adecvat tablouri dinamice de inspirație antică în momentele care fac trimitere la textul tragediei. Aici începe și joaca de-a repetiția și micile improvizatii înviorate de tinerețea trupei. Ruperile de ritm pe care aceste scene le produc îmbogățesc spectacolul, infuzându-i o vitalitate necesară. Muzica lui George Marcu „îmbracă” generos atmosfera cu sonorități pregnante. În ansamblul spectacolului este și un gest frumos al Teatrului Național față de societatea sa, aici în calitatea de autoare, gest care merită apreciat și în interesul dramaturgiei românești actuale atât de rar prezentă pe scenele românești.

## Claudia LIPAN

### Nevoia de întoarcere

Dintre ultimele montări ale Cătălinei Buzoianu, o autentică odisee a fost *Mediterrana*. Acolo, cel puțin, aerul de *Neranțulă* și *Chiră Chiralina* al lui Panait Istrati introducea neprevăzutul eroului de factură ulisiană. *Odiseea 2001* este o încercare de a combina (atât cât se poate și cât poate înțelege spectatorul) aspecte din mitologie, din cele *1001 de nopți*, din *Biblie*, din Joyce, Dante, Goethe etc. *Odiseea* este, însă, un spectacol de management cultural. Este gândit ca un proiect de strategie teatrală în care apar nume dintre cele mai diverse – Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, Teatrul Toursky

din Marsilia, Jacques Chirac... Spectacolul Cătălinei Buzoianu se poate încadra în culoarea locală a unui port (așa cum și-a propus de la bun început), dar nu tot atât de bine pe scena unui teatru. Aici el face mult zgomot pentru câteva secvențe autentice care narează drumul încercat al eroului. Homeric și joyceian, acest viclean aventurier care distrusese Troia, la întoarcerea pe mare, este un solitar fără pereche. Nu se simte niciodată învins. Depășit, poate. Nodul de navigație mitologic îl leagă neconținut de paginile tragediei antice: tentația sirenelor, blestemul *Ciclopului* (Marius Chivu), urzile necioplite și incestuoase ale zeilor (*Lethe* – Kana Hashimoto, *Dionysos* – Bogdan Dumitrescu, *Hermes* – Cătălin Stanciu, *Persefona* – Vanessa Radu), abandonul ideii de familie în mâini erotice (*Circe* – Daniela Nane, *Nausica* – Ștefana Zamfirescu, *Calipso* – K. Hashimoto), trufia grosolană a *Titanilor*