DOUĂ TEATRE LA ÎNCEPUT DE DRUM

▪ Teatrul Mic

„Ne propunem un obiectiv, cerem asigurarea condiţiilor pentru a-l atinge, şi de aici încolo toată răspunderea rămîne pe umerii noştri. Începe un joc de încercare a puterii, în care nu învîng decît cei mai talentaţi, mai apţi, mai devotaţi, cei mai lucizi şi cei mai pasionaţi." În această angajare sobră pe un drum temerar a lui Radu Penciulescu, directorul Teatrului Mic, descifrăm o emoţie ce se refuză patetismului, dar pătrunde adînc în conştiinţa oamenilor de teatru.

În viaţa teatrală bucureşteană, apariţia Teatrului Mic se înscrie ca un eveniment, şi e de presupus că semnificaţiile care vor decurge din activitatea acestui nou ansamblu se vor arăta importante peste ani, cînd promisiunile din prolog vor fi cu consecvenţă duse pînă la capăt.

Momentul inaugural depăşeşte cu mult, prin premise şi perspectivă, indicele valoric al celor trei piese cu care şi-a celebrat deschiderea (*Oricît ar părea de ciudat* de Dorel Dorian, regia Radu Penciulescu, *Vulpile* de Lillian Helman, regia D. D. Neleanu, *Doi pe un balansoar* de W. Gibson, regia Radu Penciulescu). Însoţim naşterea Teatrului Mic cu îndreptăţite speranţe. Firesc, ne gîndim la echipă şi animator — cei doi termeni ai ecuaţiei din care poate rezulta o tribună artistică înaintată. Asociem şi alte deziderate cu veche şi statornică circulaţie în istoria bătăliilor şi dezbaterilor noastre — o gîndire şi o practică teatrală consecvent contemporană. Chiar dacă, în primul său stadiu, noul teatru nu reprezintă încă o echipă sudată, creatoare, devotată pînă la capăt unei gîndiri artistice riguroase, el este de pe acum mai mult decît o promisiune.

Legea afinităţii

Fiecare promoţie de studenţi-viitori actori, viitori directori de scenă şi creatori de climat artistic a visat şi visează, de pe băncile Institutului, un teatru „al său", şi este gata să-l creeze demonstrativ, pentru a exprima triumful adevărurilor în care crede, pentru a dovedi o intransigenţă artistică aptă să aducă o replică personală, creatoare, nouă în concertul artei contemporane mondiale. Animatorul Teatrului Mic e unul din aceşti foşti studenţi, nu de mult absolvent, dar de mult trecut de anii debutului, combatant pe frontul creării unui teatru contemporan, realist, angajat în tabăra artei socialiste. În acest „joc de încercare a puterii" — în care învîng neapărat „cei mai talentaţi, mai devotaţi şi mai pasionaţi", cei care refuză compromisul, care nu cedează în faţa tentaţiilor facile — s-a adunat, în jurul tînărului animator şi „director de conştiinţă", o pleiadă de talente din promoţii diferite, entuziaste şi capabile, lucide şi îndrăzneţe, dornice să realizeze, printr-un efort comun şi consecvent, un ... obişnuit program de creaţie.

Întîlnim în distribuţiile Teatrului Mic numele unor actori care pînă acum au ucenicit sau au strălucit pe scene diferite : Ion Marinescu, George Constantin, Victor

www.cimec.ro

„Oricît ar părea de ciudat" de Dorel Dorian

De la stînga la dreapta : **Eliza Plopeanu (Aurelia Viespe), Tatiana Iekel (Letiția Dinu), Ion Marinescu (Horia Drăgan) și George Constantin (Nae Rădu)**

www.cimec.ro

Rebengiuc, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Gh. Ionescu-Gion, Constantin Codrescu, Tudorel Popa, Tatiana Iekel, Eliza Plopeanu... Simpla lor enumerare demonstrează elocvent ideea căutărilor pentru constituirea echipei. Scena Teatrului Mic rămîne în continuare deschisă multor actori, după cum în realizarea spectacolelor vor fi solicitați diverși directori de scenă (se află în plin lucru Crin Teodorescu, Valeriu Moisescu, Ion Cojar), conform principiului inteligent că schimbul de actori și regizori între teatre, circulația valorilor, nu contrazice idealul formației omogene. Dimpotrivă. Un continuu circuit de talente stimulează, tonifică colectivul și obligă nucleul de bază să stea în necontenită stare de alarmă față de rutină, „tipaje", comodități ; alungă soluțiile de compromis și șovăielile în distribuție, conferind prospețime, varietate actoricească și originalitate stilistică fiecărei montări. Legea afinității pare să fie prima din decalogul Teatrului Mic.

Programul se definește în scenă

Programul Teatrului Mic se definește deliberat prin absența unor puncte sistematic expuse, metodic prefațate, derogînd astfel de la obișnuințele care însoțesc apariția unor noi celule artistice : un referat doct, prevederi teoretice, dar care se destramă sau se sufocă la prima respirație a actorilor în scenă. „Program ?" — spune directorul Teatrului Mic. „Deocamdată nu avem și nici nu putem avea. Un program nu poate fi creat în afara realităților concrete. Programul unui teatru se definește cu fiecare nouă montare și în fiecare seară de spectacol." Necontenitul apel la concretul scenei, la acoperirea ideilor prin fapte ne situează în fața unui punct de vedere caracterizat prin modestie, mărturisind convingerea în eficiența muncii continue, ceea ce nu înseamnă practicism, lipsă de orizont și de ambiții.

În scenă să căutăm deci cîteva din principiile și trăsăturile artistice care încep a se defini ca proprii și specifice noului teatru.

Ideea dramatică nu are nevoie de artificii

Am auzit spunîndu-se că Radu Penciulescu nu stăpînește meșteșugul „prizei la public", nu știe să stimuleze interesul spectatorului. Nu cunoaște stratageme și rețete sigure în obținerea efectelor „tari", „teatrale". Într-adevăr, în spectacolul său, cortina nu se ridică solemn, pregătind pe îndelete ritualul, și nici nu cade fulgerător, închizînd între falduri deznodămîntul și grăbind aplauzele publicului. Ni se pare reconfortantă, semnificativă și promițătoare pentru destinul teatrului această demnă atitudine a creatorilor față de public : refuzul falselor promisiuni, al trucurilor strălucitoare și efectelor „trompe l'oeil", renunțarea la atracțioasele găteli din gablonz artistic.

Publicul își ocupă locurile în stal, cortina e ridicată și pe scenă, fățiș, se așază o recuzită minimă : o masă și cîteva scaune. Firesc, actorii intră în scenă și spectacolul începe parcă pe nesimțite. Replicile se leagă simplu, familiar, demitificînd „reprezentația", mimînd parcă o anumită indiferență pentru curiozitatea și atenția spectatorului. Nimic solemn, nimic magic. Reflectoarele atîrnă nemascate, stîngile și sîrmele stau la vedere, ca la orice repetiție. Și, treptat, în jurul panourilor îmbrăcate într-un vișiniu auster și totodată cald, odihnitor, începe să se închege o intensă încordare dramatică, tensiunea proprie primului spectacol din prima stagiune a Teatrului Mic.

Calitatea relațiilor umane

Piesa *Oricît ar părea de ciudat* nu se detașează izbitor și singular în dramaturgia lui Dorel Dorian. Nu surprinde prin noutatea expresiei și totuși, incontestabil, ea se situează pe un plan artistic net superior scrierilor anterioare. *Oricît ar părea de ciudat* continuă ciclul investigațiilor favorite ale dramaturgului în conștiința și destinele unei generații, prelungește sondajul în tipologia și comportamentul acestei generații : tînără și totodată matură, intrată în viață direct în înfruntările revoluționare ale ilegalității, formată, modelată pe șantierele construcției socialismului și oțelită în munca pașnică diurnă, în cadrul unor bătălii mai puțin spectaculoase, cu atît

www.cimec.ro

mai dramatice cu cît se petrec în adîncurile conştiinţei. În piesă regăsim tipurile de eroi cu care ne-a familiarizat scrisul lui Dorel Dorian. Temperamente robuste, optimiste, structuri analitice, pasionate de introspecţii şi autocontrol, caractere surprinse de obicei de autor într-un moment critic de maximă tensiune, oricum într-o continuă fierbere a conştiinţei. Şi aici, ei sînt intelectuali, intelectuali ai vremii noastre, crescuţi în anii puterii populare.

Eroii lui Dorian au capacitatea de a transfera mari valori etice asupra unor obişnuite obligaţii cotidiene, de a emoţiona prin nobleţea aliajului sufletesc, în care conştiinţa şi luciditatea înlătură exaltarea goală.

Ca tipologie dramatică, regăsim aici o anumită schemă a caracterelor proprie pieselor anterioare : femeia activă şi trează, adevărat tovarăş de viaţă, într-un continuu post de observaţie al „avariilor" morale ; alături de ea, un bărbat — de obicei un intelectual cu complexe sufleteşti, de cele mai multe ori pe banca acuzării. În juriu, cîţiva „bătrîni", cu o impetuoasă tinereţe morală, plini de înţelepciune şi farmec, judecători intransigenţi dar înţelegători ai problemelor celorlalte generaţii. Adolescenţi, băieţi sau fete (Cernica, Pandele, Aurelia Viespe), au o comună graţie morală, un haz candid şi o puritate gravă, amestecînd visările romanţioase cu analizele exacte, înflăcărarea cu un acut simţ al umorului.

Aşadar, cu aceste personaje, familiare spectatorilor, şi-a construit Dorian noua piesă. Eliberată de rigorile metaforei dramatice, care duceau uneori la artificialitate, la o aşezare asimetrică a planurilor, dispuse în complicate racursiuri, construcţia ei simplă constituie un cîştig al autorului în raport cu măiestria dramaturgică. Dezbaterea, ancheta care se operează acum, au o deosebită semnificaţie, „delictul" fiind de un înalt ordin moral. Ca în toate piesele lui Dorian, se discută calitatea relaţiilor umane. Acum, problema suspiciunii şi repercusiunilor ei în formarea unui om. Scriitorul descifrează cu pasiune şi minuţie raporturile încîlcite şi alterate dintre un individ tarat de obsesia neîncrederii şi colectiv, dintre el şi femeia iubită, operînd o analiză strînsă în faţetele diverse ale problemei. Tema este intens dramatică şi contemporană. Suspiciunea, maladie specifică, catalogată în inventarul manifestărilor şi comportamentelor insului dintr-o societate ostilă omului, se alătură izolării, singurătăţii, angoasei, neliniştii, disimulării, şi e incompatibilă cu climatul moral al lumii socialiste. Într-o epocă de cruciale transformări istorice, de ataşamente la o cauză sau renunţări la un ideal, studiul raporturilor omeneşti e de o stringentă actualitate. Polemizînd cu o stare de spirit din care s-au hrănit mult timp teatrul şi proza modernă contemporană — fiindcă tema însingurării şi a neputinţei de a comunica ocupă un mare capitol în istoria conştiinţei europene în secolul XX —, Dorel Dorian demonstrează că în climatul societăţii noastre nu se poate convieţui şi nu se poate munci decît dacă acest virus al neîncrederii este distrus. Eroii lui ripostează violent, opunînd morala încrederii, a cinstei, a solidarităţii, unei întregi literaturi ce a oglindit diformităţile etice ale unei lumi infectate de agenţii patogeni ai suspiciunii. Pentru a ilustra tema, Dorel Dorian a pus faţă în faţă pe inginerul Horia Drăgan, fiul comunistului Axinte, arestat de agenţii Siguranţei în 1944, şi pe Nicolae Roşca, fostul lui comandant pe şantierele construcţiei, coleg de facultate, în sfîrşit, superiorul său, venit azi să-i verifice proiectul. Horia Drăgan bănuieşte că Nicolae Roşca i-a trădat tatăl. Bănuiala încolţită cu 20 de ani în urmă a crescut, s-a întărit, înălţînd în jurul celui care o nutreşte un zid de închistare şi izolare, de neîncredere în oameni, o tendinţă spre degradarea tuturor valorilor morale, o pornire spre scepticism şi cinism. După 20 de ani, pentru a treia oară, cei doi se întîlnesc şi, din încordarea intensă dintre ei, descoperim rădăcinile conflictului, ajuns la apogeu şi pretinzîndu-şi rezolvarea. În această piesă dedicată denunţării neîncrederii, autorul demonstrează drama celui care bănuie şi e ros de suspiciuni, şi nu a celui bănuit, inversînd aşadar termenii obişnuiţi ai unei asemenea probleme.

El analizează reacţiile primare şi ramificaţiile lor, prezente şi îndepărtate, descompune o întreagă ecuaţie din problema suspiciunii, dar nu izbuteşte să acopere întotdeauna ipostazele teoretice cu fapte concludente dramatic încorporate. Deşi febrilă şi bogată în mişcări strîns înlănţuite în spaţiul şi timpul unitar al dramei (o

▶

„Oricît ar părea de ciudat" de Dorel Dorian. Sus, stînga : **Ion Marinescu (Horia Drăgan) şi Tatiana Iekel (Letiţia Dinu)** ; sus, dreapta : **George Constantin (Nicolae Roşca) şi Tatiana Iekel (Letiţia Dinu)** ; jos : **Constantin Codrescu (Alexe Munteanu), Eliza Plopeanu (Aurelia Viespe) şi Stamate Popescu (Albu Mihai)**

www.cimec.ro

www.cimec.ro

„Doi pe un balansoar" de William Gibson

Leopoldina Bălănuță (Gittel) și Victor Rebengiuc (Jerry) în două momente din spectacol

noapte în casa inginerei Letiția Dinu), piesa este totuși lipsită de acțiuni dramatice, de fapte scenice relevante în sprijinul ideii. Repercusiunile suspiciunii, dramele care pot fi declanșate de o asemenea boală, distrugînd bolnavul sau pe cel împotriva căruia sînt îndreptați virușii, nu apar însă în scenă ; de aici senzația că acțiunea trenează, nu progresează. După ce trece de prima zonă a neîncrederii, stabilind relația încordată dintre cei doi protagoniști, piesa nu forează mai departe, în adînc, pentru a descoperi fapte, consecințe, aducînd doar prin aluzii ecoul lor îndepărtat. Leit-motivul „oare Nicolae Roșca a trădat ?" se repetă pînă la obsesie, dar argumentele dramatice pro sau contra se strîng numai în jurul lui Drăgan, deoarece nimeni nu pune la îndoială cinstea lui Roșca. Poate teama autorului de a împinge ciocnirea pînă la demonstrarea consecințelor capitale, tragice ale acestei relații, deci neangajarea în evenimente dramatice dureroase și elocvente, ne creează un sentiment de insatisfacție. În fața spectacolului însă, acest sentiment se șterge, se topește, alungat de o tensiune dramatică ce ajunge uneori pînă la „suspense". Dinamica stărilor sufletești are expresivitate, ea emoționează și împinge spectatorul la urmărirea pasionată a evenimentelor, mai bine spus, a stărilor psihice.

Montarea lui Radu Penciulescu se refuză deliberat patetismului, emoțiilor facile. Simplitatea expresiei, renunțarea la culoare pentru punerea în valoare a ideii se bazează pe inteligența și receptivitatea publicului, pe interesul lui față de dezbateri și discuții scenice, prezentîndu-le voit în această expresie „nudă", sensibil corespunzătoare structurii piesei. Radu Penciulescu golește scena, înlătură acțiunile și obiectele de prisos, dînd relief și forță dramatică înfruntării dintre idei ; idei care capătă scenic dimensiuni caracterologice. El nu apelează la momente comice pentru a „salva"

www.cimec.ro

scenele grave, dă alternanței dintre gravitate și haz autenticitate artistică. Nu face apel la decor și costume pentru a îmbogăți plastica scenei. (În paranteză spus, nu ne explicăm de ce costumele feminine ale Adrianei Leonescu sînt urîte, lipsite de gust, neinspirate.) Frumusețea reprezentației derivă din geometria mizanscenei, din arhitectura emoțiilor, din fluxul de gîndire care emană, cu o sobră și elegantă simplitate. În scenă însă, regizorul dispare cu totul, lăsînd loc actorilor.

Brecht spunea că destrămarea iluziei scenice e de neînțeles pentru scriitorul care nu e în stare s-o creeze ; aceste cuvinte se pot aplica spectacolului. În aparenta destrămare a ficțiunii scenice, în renunțarea la amănuntele de viață care umplu, de multe ori, spațiul de joc fără să creeze viață, și dimpotrivă, în consecventa dezbatere-convenție găsim marele coeficient de teatralitate al spectacolului. Dramatismul, tensiunea derivă din laconismul înfruntării, din reținerea gesturilor. În scena finală, cele opt personaje stau adunate în jurul mesei. Tac, într-o savantă nesimetrie și convențional firească așezare, așteptînd un răspuns la o întrebare care plutește în aer de la prima replică. Această tăcere cuprinde o încordare densă, o presiune aproape insuportabilă, la care fiecare personaj reacționează conform logicii caracterului său. Teatru de trăire ? De reprezentare ? Ce metode ale realismului scenic folosește regizorul în construirea acestei anchete morale ? Subordonarea imediată a tuturor mijloacelor de expresie *ideii dramatice*, mobilizarea nenumăratelor nuanțe psihologice în sprijinul conflictului.

În scena goală, actorii singuri creează adevărul piesei, concretul individual și social, țes atmosferă, orele conflictului, încît noi simțim palpitul vieții. „Tabloul este gata cînd s-a șters ideea" — nota undeva Braque ; acest adevăr l-am simțit în spectacol cînd tema suspiciunii, subiectul discuției se îndepărtează, înlocuite fiind cu oglindirea emoționantă a unor relații autentice, complexe dintre oameni, care trăiesc și muncesc alături, azi, aici.

Meditație pe tema singurătății

„Un decor adevărat reprezintă un mare sentiment dramatic". Ne-am gîndit la această fină observație a lui Jouvet, în fața decorului conceput de Teodor Constantinescu, pentru piesa *Doi pe un balansoar* de William Gibson.

Două siluete, el și ea, cu spatele la public, nemișcate, fiecare pe practicabilul care-i delimitează încăperea, tac. Sînt dansatoarea Gittel Mosca (Leopoldina Bălă-

www.cimec.ro

nuţă) şi avocatul Jerry Ryan (Victor Rebengiuc), doi oameni pierduţi printre cele 14 milioane de locuitori ai New York-ului, singuri, fiecare în camera lui, în micul şi strîmtul lui univers ; soneria telefonului, care va zbîrnîi, stabilind o legătură magică — apropierea —, încă nu s-a declanşat. Pereţii care despart cele două camere, situate la cîteva mile depărtare, nu există şi pe podeaua scenei, ce sclipeşte cu luciri metalice şi îngheţate, se reflectă, ca răsturnate în apa unui lac pustiu, siluetele uriaşilor zgîrie-nori desenaţi pe fundal. Liniile verticale fug în jos, se pierd atingîndu-se sinuos undeva, nevăzute ochiului. Scena goală e înconjurată de panouri albe, pe care sînt schiţate clădirile înalte, podurile aeriene „de vis", stîlpii de telegraf şi acoperişurile. Desenele dau senzaţia de real şi ireal, de vis şi adevăr... În această pădure de ziduri, în care tumultul omenesc, îngrămădirea trupurilor, vîrtejul de patimi şi interese — într-un cuvînt, oamenii — par înecate, se desfăşoară o simplă, banală şi tristă poveste de dragoste.

Nu ştiu dacă acesta este unicul decor valabil pentru piesa lui Gibson, ale cărui indicaţii riguroase descriu, cu infinite detalii, cele două camere, cu specificul şi obiectele lor, insistînd asupra mirosului lăzii de gunoi din faţa camerei lui Gittel şi a invaziei de ploşniţe din odaia lui Jerry. Desigur, s-ar fi putut monta în scenă cele două camere, fiecare aruncată într-o altă periferie a metropolei, scările de incendiu care duc spre ele, s-ar fi putut umple fundalul cu zgomotele străzii ; s-ar fi putut recrea ambianţa exactă a fiecărui loc de joc. Dar nu despre felul în care trăiesc eroii a vrut regizorul să vorbească, montînd *Doi pe un balansoar*. Nu o „felie de viaţă" de peste ocean l-a preocupat. Pe marginea situaţiei dramatice a piesei în două personaje, a dramei unei iubiri ce nu se poate împlini, Penciulescu ne-a vorbit despre singurătatea omului în „oraşul tentacular", despre imposibilitatea comunicării reale într-o lume indiferentă, chiar duşmănoasă faţă de omul simplu. Prin decor, imaginea scenică exprimă, cu o elocvenţă admirabilă, această idee, pătrunzătoarea poezie dramatică. Piesa lui W. Gibson a cunoscut, după premiera ei newyorkeză (1957), o senzaţională carieră internaţională, cei doi fiind interpretaţi de mari vedete ale scenei şi ecranului, printre care cităm pe Anne Bancroft, Shirley Mac Laine, Annie Girardot,

„Vulpile" de Lillian Helman. Gh. Ionescu-Gion (Horace) şi Jana Gorea (Addie)

www.cimec.ro

Olga Tudorache (Regina) în „Vulpile" de Lillian Helman

Lavrova, Marcello Mastroianni, Jean Marais, Robert Mitchum, Henri Fonda etc. Direcția de scenă a fost semnată, printre alții, de Peter Brook și Luchino Visconti. Imensul succes al unei piese de dragoste — cînd variațiile pe această temă abundă și, în afara dialogului în doi, nu găsim îndrăzneli de stil, inovații de tehnică dramaturgică — se explică prin adevărul de viață exprimat, prin profundul umanism al scrierii. Piesa e adevărată ca un film neorealist și vorbește despre dragoste fără ca eroii să rostească vorbe de iubire, are un dramatism nespectaculos, e bogată în notații și reacții psihologice. Regizorul a potențat, a adîncit chiar sensurile ei, demonstrînd, prin jocul deopotrivă de echilibrat și de nuanțat al Leopoldinei Bălănuță și al lui Victor Rebengiuc, dezechilibrul unei iubiri într-un univers imperfect, contratimpurile dragostei, instabilitatea traiului, zadarnica fugă după o clipă de echilibru — imposibila tentativă de a opri o clipă balansoarul ce se leagănă, suspendat într-un ocean al singurătății umane, sub un cer senin și nepăsător. Inegal ca valoare artistică (criticul dramatic al ziarului „New York Times" observa că „asemenea balansoarului, piesa balansează între strălucire și mediocritate"), dialogul newyorkez prilejuiește un spectacol de mari satisfacții estetice, o reprezentație cu totul memorabilă. Actorii par a crea spontan, seară de seară, evenimentele dramatice, parcurgînd, cu o emotivitate lucidă, singurătatea, izolarea, căutările, întîlnirea, despărțirea. În afara celor două personaje, un rol hotărîtor în spectacol îl ocupă invenția lui Alexander Graham Bell, telefonul, accesoriu indispensabil dragostei moderne, care aduce aici cea de-a treia prezență, soția lui Jerry Ryan.

Construcția piesei, modalitatea ei dramatică, atașată amănuntului de viață, detaliului, ar fi permis și o altă tratare scenică, de un „realism" în înțelesul îngust al cuvîntului, cu etalarea obiectelor care înconjoară viața celor doi. Ca și în cazul piesei lui Dorian, Penciulescu a șters și aici detaliile, transferîndu-le în gesturi și atitudini. Mica dramă a balansoarului capătă o tulburătoare profunzime, o strălucire de poem teatral.

Ne-am întrebat de ce a ales Radu Penciulescu această piesă. Pentru faima ei, prevăzînd — așa cum s-a și întîmplat — un mare succes de public ? Credem că nu pentru latura ei ușor melodramatică, ce invită spectatoarele la suspin și spectatorii la sceptice clătinări ale capului. Dimpotrivă. Spectacolul optează pentru poezia tristă, amară, invită la meditații profunde și, fără îndoială, prin generoasele partituri actoricești, oferă interpreților posibilitatea unor desfășurări ample, într-un registru larg spectacular. Regizorul a imprimat oscilațiilor și relațiilor celor doi eroi

www.cimec.ro

un sens mult mai adînc și mai grav decît a voit, poate, chiar autorul. Se meditează asupra unei zone importante din viața contemporană, căci piesa, peste structura ei „de cameră", a devenit o dezbatere gravă : despre singurătate, despre înfiorătoarea izolare a unui cuplu, într-un fantastic pustiu ultracivilizat, „unde nimeni nu aude cînd strigi după ajutor."

La început, odată cu ridicarea cortinei, pe scenă crește, vertiginos, întregul fundal. După plecarea definitivă a lui Jerry (Victor Rebengiuc), decorurile încep treptat să alunece, zgîrie-norii cufundîndu-se parcă pentru totdeauna în luciul înghețat al pardoselii. Gittel rămîne într-un pustiu imens și în scenă coboară de sus ștangile și reflectoarele, amintindu-ne că sîntem la Teatrul Mic, unde orice piesă este o invitație lucidă la reflecție asupra destinului omului în societatea contemporană.

Actorii, față în față

Se discută mult, dar prea puțin în raport cu complexitatea și importanța reală a temei, despre mijloacele de expresie ale artei actorului, despre cerințele teatralității și realismul psihologic, despre trăsăturile contemporane în joc și veridicitatea artistică etc. etc. În această ordine de idei, creațiile actorilor de la Teatrul Mic sînt prețioase. Teatrul Mic nu este încă o echipă, dar tinde spre aceasta și, ceea ce este deosebit de important, interpreții cristalizează echipa fiecărui spectacol.

Sub semnul afinității și al unei aceleiași concepții despre teatru se stabilesc relațiile piesei *Oricît ar părea de ciudat*. Iată-i, față în față, pe Ion Marinescu (Horia Drăgan) și George Constantin (Nicolae Roșca). Ambii creează caractere puternice, de neconfundat, dîndu-le masivitate și justificînd conflictul. Ion Marinescu a imprimat un contur psihic cu totul singular eroului său. Horia Drăgan nu are însemnele exterioare ale „negativului". Tînărul inginer se arată leal ; seriozitatea și gravitatea lui crispată vin dintr-o adolescență tulburată de mari evenimente sociale și deviată de o educație seismică. Acest Horia Drăgan poartă o necontenită tristețe, semnul distinctiv al eroziunii lui morale fiind durerea, rictusul însinguratului. Încercarea de a-l șantaja pe Nicolae Roșca e joc sau hotărîre ? Ce vrea Drăgan, să-i verifice cinstea sau să-l mituiască cu adevărat ? Nu ne dăm seama, Ion Marinescu joacă „acoperit", mișcîndu-se cu subtilitate pe fragilul hotar dintre poză și sinceritate, așa cum cer datele rolului. Suspiciunea și necesitatea de a afla probe au devenit un viciu, o a doua natură, de care Horia Drăgan se va debarasa treptat și greu. Comunicarea actorului cu partenerii este intensă, proprie de altfel tuturor protagoniștilor. Nicolae Roșca al lui George Constantin descinde din Pavel Proca ; actorul i-a adăugat lumini temperamentale caracteristice. Importante în jocul lui de azi sînt nu replicile, ci tăcerile. Nu afirmațiile, ci gîndurile, nu gesturile, ci reprimarea lor. George Constantin le-a desenat elocvent. Izbucnirea lui violentă „trebuie să fim cinstiți" răsună, culminație a dramatismului, constituindu-se într-un moment de autentică și valoroasă surpriză a spectacolului. După o lungă absență, Tatiana Iekel reapare în rolul Letiției Dinu, o altă Domnica Rotaru, maturizată, asprită de flacăra unei iubiri chinuite. Rolul ei are o diagramă mai puțin febrilă și Tatiana Iekel îl impune printr-un farmec psihic propriu, un echilibru moral și o sensibilitate corectată de simțul răspunderii. O compoziție remarcabilă creează Constantin Codrescu (Alexe Munteanu), potențînd un rol episodic ca prezență. Oboseala lui activă e înduioșătoare și comică, pitorescul slujește relevării unui „erou al zilelor noastre", deși nici un atribut pompos nu se potrivește personajului și strălucirii cu care el a fost creat. Și Boris Ciornei, vechi activist de partid în piesele lui Dorel Dorian, își înnoiește de data aceasta tiparele, nu numai prin vîrsta personajului (bătrînul Catrina), ci și prin ținută și expresie. În rolul adolescentei Aurelia Viespe, puștoaica ce visează o mare iubire, strigînd către cele patru zări „Hei, omule, te caut !", Eliza Plopeanu aduce candorile hazlii și înțelepciunea suavă a eroinei, apelînd însă mai mult la comic decît la ingenuitate. Cuplul pe care îl realizează cu Stamate Popescu (inginerul poet Albu Mihai) se situează uneori în afara tonalității spectacolului. De pildă, în scena „balconului", unde o anumită doză de poezie livrescă, ce mai persistă în limbajul eroilor lui Dorel Dorian, acoperă sentimentele, sufocînd emoția. Marea revelație a acestui spectacol este solidaritatea actoricească, coeziunea scenică, înțelegerea armonioasă între interpreți.

www.cimec.ro

Pe alte coordonate de expresie comunică protagoniştii din *Doi pe un balansoar*. Dublul recital este un dificil examen actoricesc şi legile lui sînt severe. Leopoldina Bălănuţă şi Victor Rebengiuc, la prima lor întîlnire în scenă, au devenit un cuplu ce se impune. Rolul Gittel Mosca diferă foarte mult de tot ce a realizat pînă acum Leopoldina Bălănuţă. Este o partitură dramatică atractivă, complicată şi în afara obişnuitelor „emplois" ; Gittel Mosca nu este un caracter în sensul clasic, rigid, al noţiunii, ci o personalitate, adică o structură complexă, originală, cu o linie personală şi unică de conduită. Creaţia Leopoldinei Bălănuţă pare să ţîşnească spontan din fantezia creatoare a artistei. Fiecare gest şi fiecare intonaţie, minuţios elaborate, impresionează. Modestei dansatoare Gittel, Leopoldina Bălănuţă i-a dat o mişcare nervoasă, unduiri neaşteptate, o plastică surprinzătoare, expresivă prin necontenitele ei treceri de la o stare la alta — şi savant armonizată cu vocea : cînd subţire, aeriană, fluidă, cînd monotonă, cu inflexiunile vulgare ale micii mahalagioaice din Bronx.

Creaţia lui Victor Rebengiuc e mai puţin spectaculoasă, dar portretul lui Jerry Ryan nu se şterge uşor din mintea spectatorilor. Victor Rebengiuc, acest tip de actor „modern", ce s-a impus mult în film, cîştigînd o experienţă pozitiv valorificată aici, nu se sfieşte să fie emoţionat, îndrăgostit puţin melodramatic, nu-i e teamă de gestul desuet de a săruta telegrama venită de departe... Feţele duble ale personajului se arată spectatorilor, cu subtilitate şi rafinament. Cînd gîndurile-i rătăcesc spre Omaha şi spre fata pe care a iubit-o în tinereţe, îngînarea unui blues la o trompetă îndepărtată se suprapune perfect zîmbetului lui trist şi privirii uşor absente... Mimînd bucuria, transformînd o masă în doi într-un adevărat banchet, ascunzîndu-şi gîndurile în faţa lui Gittel, el îşi schimbă vocea, îşi accelerează debitul, disimulînd, sub o veselie tristă, sub un antren jalnic, nervozitatea, nehotărîrea. Fiecare la alt capăt al balansoarului, Rebengiuc şi Bălănuţă transmit, cu o mare putere de sugestie, însingurarea acestor nefericiţi eroi din zilele noastre, înţelegerea fugară şi tristele bucurii ale dragostei ratate.

* * *

O altă creaţie care a strălucit la deschiderea Teatrului Mic aparţine Olgăi Tudorache în *Vulpile* de Lillian Helman. După propria ei mărturisire, personajul pe care-l interpretează nu intră în categoria rolurilor reprezentative pentru programul ce şi-l propune Teatrul Mic, „dar mă pasionează acest spectacol şi acest rol, de culminaţie a teatrului psihologic ; el mi-a dat mari satisfacţii artistice. Una dintre ele este întîlnirea pe scenă cu Ionescu-Gion. Poate şi pentru asta îmi place atît de mult rolul Reginei. El îmi oferă posibilitatea să vehiculez cu plăcere şi inteligenţă acea minge de ping-pong ce o reprezintă replica între mine şi partener, îmi permite de fiecare dată să stabilesc noi relaţii în scenă, sondînd tot mai adînc în adevărurile psihologice. Este un avantaj pe care ţi-l oferă teatrul realist."

În repertoriul Teatrului Mic, *Vulpile* se încadrează în titlurile moştenite de la predecesorii acestei formaţii. Fără a fi o piesă de actualitate sau semnificativă pentru direcţiile dramaturgiei americane contemporane, *Vulpile* — aparţinînd unei alte epoci literare — se bucură de o apreciabilă notorietate. Lillian Helman este un nume cunoscut în teatrul american şi în ajunul celui de-al doilea război mondial, în „perioada Saroyan", a avut şi ea trena ei de glorie. Scrisă în anul 1939, *Vulpile* a constituit, la vremea ei, o proaspătă şi inedită demascare a unei lumi şi a unei atmosfere.

Lillian Helman dezvăluie critic interesele meschine, rapace, care dirijează acţiunile unui clan familial din Sud, mînat de pofta îmbogăţirii, smulgînd masca convenienţelor sociale, aparenţa dragostei dintre membrii familiei. Personajul care polarizează acţiunea, captînd în jurul lui destinele şi declanşînd deznodămîntul dramatic, este Regina Giddens. Olga Tudorache aduce un puternic suflu dramatic în acest rol şi-i luminează unghiuri nebănuit de tragice. Deşi acţiunea se petrece la începutul secolului nostru, structura morală a Reginei poartă stigmatele eroilor cinici şi disperaţi cu care ne-a obişnuit literatura americană postbelică şi interpreta a dat acest contur psihic actual eroinei, care caută, într-o lume iremediabil pierdută, să-şi salveze, cu orice mijloace, mica ei parcelă de fericire. Jocul Olgăi Tudorache are o mare forţă scenică. Acest personaj sinistru iradiază farmec, eleganţă în josnicie, o distincţie în rapacitate. Regina stă mereu la pîndă, avidă de profituri, dar avînd aerul că nu o interesează nimeni şi nimic. În egală măsură, regizorul D. D. Neleanu a urmărit relaţiile dintre celelalte personaje. Cu un sobru relief se detaşează Gh. Ionescu-Gion-

www.cimec.ro

Horace. Lupta surdă dintre el şi Regina are un dramatism profund şi o brutalitate înspăimîntătoare, sub aparenţa politeţei şi civilizaţiei. Revelatoare ni se pare scena ultimei dispute dintre cei doi soţi, cînd Regina îl lasă pe Horace să moară, răzbunîndu-şi umilinţa de a-i fi cerşit un ajutor bănesc. Actorii (notăm, de asemeni, pe Tudorel Popa şi Corina Constantinescu) dau piesei sensurile ei contemporane, prelungindu-i adevărul pînă în zilele noastre ; de aceea, ni se par neavenite modernizările forţate, costumele şi mobilierul modern, inspirat din ultimul număr „Domus", ca şi orchestraţia muzicală şi schiţele coregrafice (se dansează twist) ; nu ele aduc în zilele noastre sensurile piesei, ci actorii.

Punctele cardinale ale repertoriului

Modestele afişe care au împînzit oraşul cu proiectele Teatrului Mic anunţă, pentru această stagiune inaugurală, alte patru titluri. Fără a anticipa asupra valorii reprezentaţiilor, credem că ele întregesc un peisaj de gîndire teatrală şi favorizează meditaţia asupra experienţelor epocii moderne. În repertoriul Teatrului Mic, *Jocul ielelor* de Camil Petrescu sună programatic. Întrebările şi răspunsurile, căutările, victoriile şi înfrîngerile eroilor, care au răsunat în primele spectacole ale noului teatru, îşi găsesc un corespondent tulburător şi neaşteptat în conştiinţa eroului lui Camil Petrescu. Nu ne imaginăm această piesă decît pe scena unui teatru preocupat de problemele conştiinţei contemporane şi de viaţa ideilor, angajat în reconstituirea unor climate etice şi sociale, pasionat de dialog şi polemică. Aspiraţia spre ideal şi spiritualitate a eroilor lui Camil, furia împotriva iresponsabilităţii lumii burgheze se alătură temelor groteşti şi răsucirilor absurde ale eroilor lui Caragiale şi Ionescu, din alt spectacol al teatrului (schiţe de Caragiale şi *Cîntăreaţa cheală* de Eugen Ionescu). Vedem în această succesiune o radiografie a unei lumi, realizată pe plăci diferite. Camil Petrescu, Caragiale şi Ionescu pe aceeaşi scenă presupun o echipă aptă să răspundă complexelor cerinţe ale acestor mari gînditori ai teatrului.

Explozia caracterelor, dizolvarea limbajului, mecanica, stereotipia gesturilor, revelatorii pentru un absurd social denunţat de Caragiale în epoca lui, acuzat de Ionescu azi, ridică actorului dificile probleme de tehnică, de revizuire a mijloacelor de expresie, de dicţie şi mişcare, solicitări care, neîndoios, se vor constitui în experienţe importante în evoluţia teatrului. Ideea alinierii într-un repertoriu a acestor viziuni dramatice aparent antinomice tinde să reliefeze rădăcina comună care le leagă, şi anume punctul de vedere al unor mari creatori, despre o lume crepusculară. În acest context, la confluenţa unor stiluri dramatice deosebite şi totodată semnificative pentru dramaturgia contemporană, se adaugă pregătirea unor *spectacole de poezie*, în care versul să fie definitiv încorporat expresiei scenice. Ne vom întîlni astfel cu Nicolae Labiş „luptînd cu inerţia", cu miracolul spiritului său aparţinînd cert generaţiei care animă Teatrul Mic. Versurile lui Nicolae Labiş, idealul său ardent revoluţionar se vor încrucişa cu „Spectacolele" şi „Cuvintele" lui Jacques Prevert, ce demontează insolit lumea în care circulă eroii lui Ionescu şi Caragiale. Deci, dialogul continuă.

Se desenează, aşadar, o hartă a gîndirii şi sensibilităţii contemporane, trecîndu-se de la un pol la celălalt, parcurgîndu-se paralele şi meridiane, în investigarea celor mai interesante peisaje psihologice, intelectuale şi sociale. Diversitatea acestor preocupări, cărora li se adaugă un spectacol de farsă medievală, pentru început, un Shakespeare, mai tîrziu, completează un program armonios şi exigent, angajînd resursele întregii trupe, care a acceptat cu modestie să înveţe, să intre la şcoala studiului colectiv, să execute un antrenament absolut necesar pentru reînnoirea mijloacelor de expresie, pentru definitiva înfrîngere a inerţiei, şablonului şi indiferenţei funcţionăreşti. Deoarece Teatrul Mic tinde să devină o echipă.

Mira Iosif

www.cimec.ro