

nescu, Maria Georgescu-Pătrașcu și Traian Dănceanu va contribui, de asemenea, la buna orchestrare a unui spectacol cu care Teatrul Muncitoresc C.F.R. înscrie în repertoriul său un succes durabil și pe deplin meritat.

Sergiu DUMITRESCU

Simple note pentru detectarea poeziei regizorale

Lectura piesei este desigur întiul act creator al regizorului. Din această primă întâlnire fierbinte și prin înnoirea ei îndelungă, din frunzișul paginilor se desprind, ca niște fructe coapte, cele câteva porunci ale dramaturgului, care de aci înainte se rostesc de pe buzele celui ce conduce viața spectacolului. Tot darul este să știi să pipăi lespede cu lespede, s-o ciocănești, iar după sunetul ei, s-o strămuți, pentru a afla în spatele ei cheia de taină spre sufletul poetului. Așa ajungi să-i stăpânești ceea ce se cheamă în mod curent „stilul”. Uneori e de ajuns să te oprești la câteva replici sau la o indicație de joc, de costum sau de decor, pentru ca grupându-le, după o intuiție și o logică artistică, să recunoști stilul autorului. Această etapă în creația regizorului este hotărâtoare. Cea următoare convertește în materiale proprii, după o anumită tehnică de construcție, descoperirea inițială.

Aș vrea să indic câteva din aceste gânduri simple, exprimate de autor, a căror ageră ochire și împerechere constituie „descoperirea” acestuia de către regizor.

Pe afișul primei reprezentații a *Domnișoarei Nastasia* se putea citi indicația : „Acțiunea se petrece la periferie, ieri... azi... mâine”.

Scurtul argument pus înaintea actului I începe cu fraza : „Prin periferie, autorul nu înțelege brîul roșu sau floarea la ureche”.

Într-o indicație de decor citim : „Ruptă, perdeaua de la fereastră atîrnă ca o aripă”.

Sau despre muzica scenică : „Cîntecul, într-o piesă cu subiect din viața periferiei, e necesar cum era necesară — în melodramele de pe vremuri — spada”.

Iată și două indicații de joc : „Clocot și durere țipată” ; „Se frămîntă, mînia rupe zăgazurile”.

Și numai câteva frînturi de replici : „Hei, lumea pe care o visez eu...” ; „... n-ai vrea să scăpăm din pușcăria asta ?” ; „Să ies în lumină, în lume ! Nu-mi mai pune piedică !” ; „... Sînt piatra scăpată din praștie, vecină ! Nimeni din lume nu o mai poate opri ! Nici ea singură nu se mai poate opri ! Cade, acolo unde a fost scris să cadă...”

La care mai putem adăuga specificarea *comedie tragică*, pentru a cuprinde lumea unei opere și traiectoria eroului înlăuntrul ei. Iată aproape tot ce trebuie pentru ca în umbra meditației să poți „concepe” un spectacol.

Am citat aceste date, vrînd astfel să descriu prin ele nu atît „textul”, cît „descoperirea” lui de către regizor, adică am descris prima etapă a muncii de creație, pe care mi se pare că a parcurs-o, în speță, Horea Popescu.

Ne întrebăm chiar dacă o *cronică teatrală* (fie ea și *dramatică*) n-ar putea porni ca metodă de la *descrierea* (critică) a *acelor elemente ale piesei prin care regizorul a înțeles-o și pe temeiul cărora și-a construit spectacolul*. N-am mai vorbi astfel despre o *piesă* de teatru și apoi despre un *spectacol* de teatru, ci, fără să le identificăm, le-am interfera, le-am implica, după raportul lor real de viață — ceea ce e mai organic decît să le comparăm, separate, pe nivelul unei cronici literare și al unei cronici spectacologice alăturate nefiresc și cu riscul de a rămîne paralele.

Aceste câteva semnificații teatrale urmează să fie transfigurate în materia vie a actorului și în mineralele semiprețioase ale costumului, decorului, luminii, muzicii.

Dacă regizorul nu poate decît *concepe* un spectacol, de altfel pe baza unei efective cunoașteri a operei, el va rămîne la *poezia... intențiilor*. Despre care nu vom putea afla mai nimic, într-un astfel de caz, decît din explicațiile programului. Dar, din fericire, în cazul

de față poezia intențiilor ni s-a comunicat prin spectacol. Și fără să epuizăm toate laturile fenomenului, am vrea să schițăm acele mijloace teatrale care au înverdat pentru noi această transfigurare scenică a intențiilor.

*

La o vreme după ce văzusem și auzisem spectacolul, recitind textul, mi-a fost greu să nu mă las înginat de glasul patetic al interpretei Marga Anghelescu, care cu insistență îmi colora lectura. De bună seamă că s-ar putea vorbi aci despre o *poezie a intonațiilor*. Dacă revista „Teatrul” mi-ar fi îngăduit răgazul să revăd spectacolul, aș fi putut întreprinde o descriere și o sugerare. Așa, nu pot decît să notez un caracter general de alternanță melodică — de la fericirea blîguită, la durerea țipată — care descrie curba zbaterii unui suflet ce „nădăjduia să iasă în lumină și s-a îngropat în întuneric de moarte”. Rezultanta melodică a acestui joc zigzagat în patimi răsturnate rămîne în ureche ca o tînguire în care viața și moartea își șterg o clipă extremele, zugerînd, împreunate, durerea.

*

Plastica trupului omenesc, mijloc puțin exploatat în teatrul nostru, creează, îndeeosebi în jocul eroinei, *poezia atitudinilor*. Nastasia — inundată de fericire — întinsă în brațele lui Luca, făcînd din macat pajiște și din odaie luminîș cu mierle și adieri; sau lipită de perete, lîngă fereastră, cu mîinile sprijinite pe nădejdi și ochii purtați de visuri; alteori, ghemuită pe trepte lîngă ușă, în negru, răsucind arcul durerii pînă ce acesta se va rupe țîșnind în răzbnare; sau îngenuchiată, cu brațele aninate și bîlăngănite în golul lăsat de moartea lui Luca, iată atîtea atitudini care au mijlocit o emoție dificilă, cinstind viziunea autorului, saturată de forța expresivă a acestor atitudini, în înseși indicațiile din text. De cîte ori expresia tînjește după tragic, limbajul atitudinii își dovedește necesitatea.

*

Rareori ne-a fost dat să ascultăm o muzică mai bine acordată cu ritmul interior al personajelor, ducîndu-le mai departe trăirea, dialogînd cu ea. Relieful tragicomic obținut n-a sfîșiat nici o clipă — cu trivială insolență — viața eroilor, ci a apărut ca glasul contrapunctic al propriilor lor contradicții. Marșul funebru, de pildă, atîngea o frumusețe tragică în acest dialog cu eroina. S-a realizat într-adevăr acea „plastică psihologică”, de care vorbește autorul, *pitorescul* ei neîmpiedicînd nici o clipă supremația dramaticului. La bunul gust al intervențiilor și al dozajului conceput, a contribuit și o excelentă execuție, cu care rarăși nu prea sîntem obișnuți.

*

Îndepărtînd pitorescul — fără să vrea să-l nege — decoratorul (Tody Constantinescu) a folosit o simplificare a cadrului, care concentra drama, lăsînd atenția solicitată de fluxul lăuntric al eroilor. Dar rolul decorului nu se reducea numai la un sobru și discret fundal al dramei, ci țîntea s-o alimenteze activ prin potențarea simbolică a unor elemente. Astfel, deasupra întregii drame, atîrna un cer vast și dens, zăvorît în uniformitatea lui, pe care selipea făgăduiala rece a cîtorva stele. O fișie incertă despărțea, ca un orizont înalt, pereții camerei, de cerul albastru, legînd personajele de univers. Sub această cupolă, meschinăria morală și eroismul patetic își lărgeau semnificațiile tragice, așa cum statuile grecești cîștigă o aptitudine de zbor, așezate pe soclul albastru al Mediteranei.

Cum, în legătură cu acest decor, s-au emis unele obiecții de pe poziții conservatoare — ca să nu spunem conformiste — și cum aceste obiecții au căpătat ulterior și o fundare

principală într-una din cronicile dramatice apărute în „Contemporanul“, sub semnătura acad. prof. Tudor Vianu, ni se pare necesară o lămurire.

Comentînd decorul respectiv, Tudor Vianu se declara de acord cu „potențarea simbolică în artă“, dar cerea simbolului artistic „să se degajeze din datele percepției reale, nu să li se adauge în chip arbitrar“. Cine n-ar recunoaște în această frază o admirabilă definire a realismului poetic în opoziție cu formalismul? Dar odată acest principiu enunțat, urmează o judecată: „Îmi place să văd cerul înstelat, străjuind sumbra dramă din locuința domnișoarei Nastasia, dar nu să-l văd prin tavan“.



Colea Răutu (Ion Sorcovă) și N. Sireteanu
(Vulpașin)

Mărturisesc fără înconjur, cu toată afecțiunea unui adolescent întirziat față de un dascăl de înaltă cultură și inimă aleasă, că nu mai înțeleg nimic. De cînd lumea, lungiți în pat și privind în tavan, spre deosebire de restul oamenilor care văd numai tavanul, poezii dialoghează cu stelele (sîntem departe de miliardarii care au nevoie de tavane rulante ca să privească la stele). Sărmanului Dionis îi ajungea „o țigară“ ca să „împline norii de zăpadă cu himere!“

Oare, „himerele“ se degajă din percepția reală a fumului de țigară, sau se adaugă arbitrar?

Oare, cerul înstelat de deasupra sumbrei drame din locuința domnișoarei Nastasia nu se degajă din „datele percepției reale“? Oare, nu e el „potențarea simbolică“ a acelei posibilități de „evadare“ de sub chepengul moral al mahalalei? Evadare, pe care Nastasia o percepe atît de real, încît *moare* cînd această evadare nu mai e posibilă.

Acest cer prelungeste mahalaua spre „lumea“ visată de Nastasia; în luciul acelor stele se pot oglindi, o clipă, niște nădejdi, se poate măcar agăța un oftat. Și în același timp acest cer, incert în făgăduiala lui, interogativ în tăcerea lui, nu e și potențare simbolică a fenomenului înrudit cu *indiferența* aceleiași lumi? Iată cum apare el ca potențare a dilemei tragice, a nervului actului dramatic însuși. Prin acest cer se închide circuitul eroinei pe traiectoria suifului și a coborîșului.

În schimb, cerul văzut „pe deasupra acoperișului“ casei s-ar mai înălța oare „din datele percepției reale“ ale mahalalei *morale*? Sau nu cumva s-ar „chirci“ din datele percepției reale ale unei mahalale edilitare, geofizice?

Altfel, unde ar mai fi diferența dintre realism și naturalism? Percepție reală, desigur, dar percepție reală nu a unor obiecte fotografice, ci a *semnificațiilor umane*. Un decor nu e un spațiu natural în care circulă persoane fizice, ci e un spațiu *convențional* — loc al acțiunii dramatice; un decor exprimă personajul — adică o *ficțiune artistică* — nu un locatar; un decor este un complice al actului dramatic, nu cadrul cotidian al întâmplărilor de reportaj.

Decorul trebuie să pornească de la perceperea reală, dar a cărei realități? Cea a dramei, fără doar și poate. Iar nu cea a anecdotei. Simbolul artistic nu poate fi pus direct în legătură cu realitatea concretă fizică a vieții, ci el poate reflecta direct doar realitatea semnificativă a vieții, pe care o potențează. Tot așa, „cerul înstelat“ — ca simbol artistic

— reflectă și potențează nevoia morală de evadare, iar nu elementele vieții anecdotice care există doar ca o canava, ca o schelă pentru desfășurarea actului dramatic. Altfel, ne-am putea întreba la ce ar mai folosi o convenție teatrală limitată la simpla descriere a realității! Ni s-ar părea că-i nedreptătim virtuțile pe care și le-a dovedit de-a lungul multor secole de existență.

Dan NASTA

Un spectacol interesant

Pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R.-Giulești, *Domnișoara Nastasia* a avut un caracter orchestral. O seamă de personaje, care — în economia piesei — nu contribuiau atât la acțiune, cât la atmosferă, au fost lăsate în spectacol să-și cînte melodia proprie, să se distingă, să culmineze și să se piardă apoi în tonalitatea generală a dramei. Modul în care aceste motive de planul al doilea au fost puse în lumină, valorificarea capacității lor de a seconda dialectica tragică a celor doi eroi principali, iată meritul spectacolului regizat de Horea Popescu. Potențînd aceste elemente complementare ale dramei, regizorul n-a făcut altceva decît a interpretat artistic textul lui G. M. Zamfirescu. Comportamentul oscilant al lui Ion Sorcovă, vulgaritatea celor două „fete” din mahalaua Veseliei, atmosfera cîrciumii și galeria de tipuri gorkiene, momentul înmormîntării lui Luca sau prezența pură a micului Luca Lăcrimă, toate acestea sînt, desigur, indicate de către autor. Dar complexiunea de caracter a bătrînului, cu mari pauze de zbucium și cu izbucniri de revoltă frîntă imediat; îngroșarea ușor naturalistă a siluetei Paraschivei și Niculinei; ritmul bine dozat al episodului din cîrciumă, îndelung sprijinit pe durata unei române interpretate la modul vulgar și apoi precipitat în încăierare și patos; străpungerea durerii Nastasiei de acordurile unui marș funebru cu tempo de vals; în fine, exploatarea cu măsură a apariției serafice a copilului Luca — toate acestea aparțin regizorului. Dacă nu numai odată naturalismul s-a făcut simțit, el n-a fost totuși mai mult decît un pigment. Rezolvarea întregului spectacol ca un joc dramatic de contraste, izbitor la prima vedere, este conformă cu antinomiile de caracter ale eroilor principali: să nu uităm că în *Nastasia* se amestecă aspirația spre lumină și capacitatea de a urî, gingășia și voința fermă, brutalitatea și duișia, iar în *Vulpașin* tentația criminală a puterii și voluptatea supunerii prin iubire.

Aceeași preferință pentru virtutea contrastelor s-a văzut în decorurile lui Tody Constantinescu. Mobilierul corect, aproape inexpressiv, al interioarelor și-a găsit un sugestiv complement artistic în patruleterul deformat al ușii sau în perspectiva cerului, deschisă prin tavan. Oare, camera goală a lui Luca, în mijlocul căreia *Nastasia* se frînge ca un nufăr negru, nu sugerează pustiul din sufletul ei, deopotrivă rănit de sunetele fanfarei și de prezența tipător colorată a celor două „fete”? Scenograful ni s-a părut mai puțin consecvent la exterior. Omorîrea lui Luca are ca fundal plastic o grupare de muchii de case, cu suprafețe de lumină și umbră, în care geometrismul indică o tendință contrară stitului general al spectacolului.

O bună distribuție întregeste valoarea acestui spectacol. În *Nastasia*, Marga Anghelcu a fost vibrantă: vocea gravă, învăluită și sugrumată în gît, lipsa de tranziție între stările nostalgice și cele tumultuoase, plastica mișcării, toate au definit un temperament complex și puternic. (Rolul a fost dublat de Ileana Codarcea).

Colea Răutu și N. Sireteanu au ilustrat contradicțiile de caracter ale personajelor interpretate: intransigența morală și neputința lui Ion Sorcovă, brutalitatea necruțătoare și gingășia iubirii lui *Vulpașin*. Dar în timp ce primul a umplut spațiul dintre cele două extreme cu o serie de date intermediare, al doilea a apăsător pe clapele de margine ale regizorului său interior.