

Atitudine
lucidă
și univers
poetic



„JOCUL DE-A VACANȚA”

de Mihail Sebastian

la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

www.cimec.ro

Surprinzător, noțiunile de „detașare”, „distanțare”, „privire prin perspectiva timpului” au fost readuse în discuție, de data aceasta, nu de un spectacol Brecht, și nici măcar de un spectacol cu certă și afirmată problematică socială, ci de montarea unei comedii lirice. Tălmăcirea scenică, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, a *Jocului de-a vacanța* de Mihail Sebastian* tinde să verifice valabilitatea extinderii acestei atitudini contemporane față de teatru și să demonstreze că, atent adaptată la specificul operei, ea poate lumina într-un fel nou, neașteptat, valorile unui text, conferindu-i o a doua viață. Intenția a și fost mărturisită ca atare de către regizor.¹ În cazul *Jocului de-a vacanța*, experiența este cu atât mai interesantă cu cât de la ultima montare pe o scenă profesionistă bucu-reșteană s-au scurs 25 de ani. Confruntările de opinii pornesc deci, pentru marea majoritate a spectatorilor, de la lectură, și nu pot fi influențate de punctul de vedere al altui spectacol. Ele se cristalizează în întrebarea: suportă filigranul delicat al intrigii privirea lucidă, nu distruge ea vraja poetică a atmosferei? Să încercăm să răspundem urmărind cum se materializează aceasta în spectacol.

* * *

Teatrul lui Sebastian are, în literatura romină dintre cele două războaie, un loc aparte, loc pe care piesa aceasta îl definește cel mai precis: el exprimă nevoia omului de a-și lega viața de un vis, de a rezista, prin confectionarea unui univers propriu, cu legile și valorile lui, presiunii brutale a unei societăți care aliena personalitatea nu numai prin mizerie și nedreptate, dar și prin meschinărie, prin uzură, prin ariditate. Andronic își închină viața studiului lui Alexandru cel Mare pentru a se putea refugia între zidurile unei lumi moarte, în care legile nemiloase care guvernează lumea lui Bucșan nu-l pot atinge, Miroiu se avintă mai departe, evadând într-un univers stelar. Dimensiunea aspirației lor are aureola marilor pasiuni intelectuale. Eroii *Jocului* nu-și pot permite așa ceva, ei sînt prea strîns legați de pămînt, prea încătușați de rigorile unei vieți sufocante. Dorința lor de evadare se oprește la o lună de vacanță pe an, în care, singuri cu ceea ce mai regăsesc intact din personalitatea lor, să se odihnească, să uite, să prindă puteri pentru anul care va veni. Sebastian refuză să ne vorbească despre ceea ce sînt ei acolo, în viața de fiecare zi; doar două-trei fine sugestii ni-i plasează într-un mediu mic-burghez. Primul lucru pe care spectacolul și-l propune este de a împrăstia aburul de vag, de a configura un univers concret, ale cărui coordonate în timp și spațiu să fie riguros determinate. Lumea din care vin eroii apare astfel ca o lume apăsătoare de o mare amenințare, o lume care se agită și se zbuciumă tot timpul, o lume cu ierarhii rigide și opreliști definitive. Regizorul a sugerat-o printr-un fragment de discurs surprins la radio — mai degrabă prin accentele sale isterice și agresive —, i-a marcat amprenta în oboseala, în dezarmarea, în dezorientarea eroilor. Sînt sugestii presărate cu finețe pe parcursul acțiunii: locatarii pensiunii Weber sînt la început irascibili și agitați, se înțeapă unul pe altul sau se privesc cu suspiciune, încă nedesprînși de doza de egoism și indiferență a vieții citadine; apoi, după destindere, resping violent orice amintire a acesteia, pentru a se opri, cu aripile frînte în plin zbor, cînd află data în care se găsesc — apropierea sfîrșitului.

Descifrînd și precizînd astfel, Valeriu Moiescu a pătruns în țesătura piesei, s-a apropiat de fiecare personaj cu un mare efort de cunoaștere, analizînd sub lupă cele câteva microuniversuri care gravitează unul în jurul altuia și relațiile dintre ele și recompunîndu-le apoi pe scenă: Ștefan, cu mica lui revoltă planificată și periodică, ca unică supapă a nemulțumirilor sale, războindu-se zgomotos cu politețea-convenție, care-l agasează, dar conștient de treptata sa autoinstrăinare, de incapacitatea de a se defini, de a-și duce gesturile pînă la capăt, blazat pînă la a dori doar să uite și „să nu mai aștepte nimic”; Bogoiu, funcționarul uzat de umilințe, timorat

* Direcția de scenă: Valeriu Moiescu. Decoruri: Paul Bortnovski. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuția: Marcel Angheliescu (Domnul Bogoiu); George Oancea și Victor Rebengiuc (Ștefan Valeriu); Evelyn Graia și Raluca Sterian (Madame Vintilă); Gina Patrichi și Anca Verești (Corina); Sandu Sticlaru (Maiorul); Dumitru Furdul (Jeff); Ioana Cocea (Agnes); Petrică Vasilescu (Un mecanic); Mihai Mereuță (Un călător); Mimi Enăceanu și Valy Voiculescu-Pepino (Nevasta lui).

¹ V. Moiescu, „Teatrul”, nr. 10/1963.



JEFF : E descoperirea mea. Acum știu de ce nu se mai oprește autobuzul la pensiunea Weber.

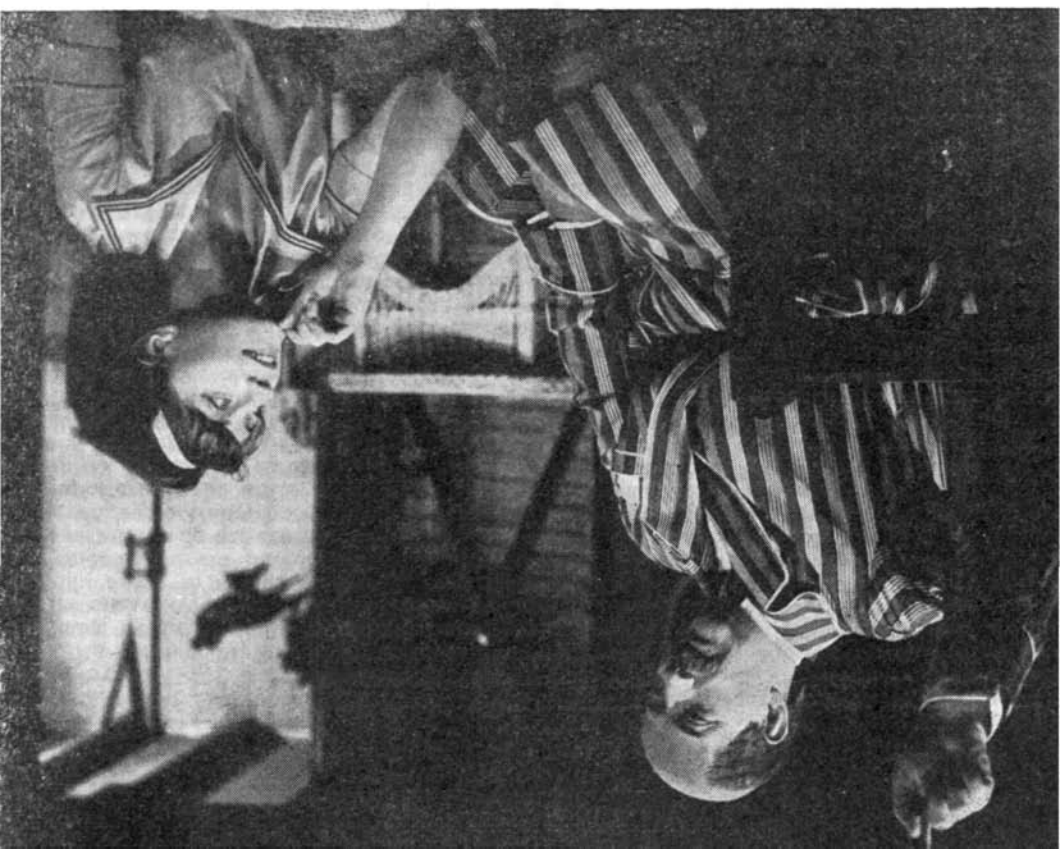
În raporturile sociale, sub a cărui crustă de manii se păstrează întreg un suflet de visător, un „ultim romantic”, fără perspective de împlinire; Maiorul, înțepenit de nemișcarea unui sistem osificat până la descalificare intelectuală; madame Vintilă, falsificată de o viață vulgară prin lipsa de sens; în fine, Corina, structurată pe înțelegere și respect pentru fiecare din cei ce-o înconjoară, întruchipare a dorului de viață, cu exaltări adolescente, dar refuzându-se vieții, fugind din fața dragostei pentru că știe că nu va putea să și-o păstreze întreagă, în contact cu realitatea aspră, pentru că — spre deosebire de Nadia, din *Insula*, capabilă de orice efort, de orice sacrificiu, în numele vieții — lipsurile și sacrificiile o vor deprima, alterându-i sentimentul. Toată această mică lume este adusă pe scenă cu un realism consecvent, atent la amănunte, la nuanțe.

Acest caracter realist este prima trăsătură prin care se definește spectacolul; dar el nu este scopul final, ci o treaptă pe care se sprijină luarea de poziție a regizorului, *argumentul ideo'ogic* al opticii sale, binevoitor ironice. Odată stabilită această treaptă, regizorul își poate îngădui să intre și el în joc, să-l împingă până la ultimele consecințe; și, precizându-i contururile și materializându-l până la amănunt, el ni-l înfățișează fragil, naiv, irealizabil. Ironia rezultă din așezarea accentelor: *Jocul* este tratat în primul rînd ca o comedie de caractere.

Astfel confruntată cu rezultatele ei, aspirația visătorilor de la vila Weber spre eliberarea din corsetul conveniențelor și obișnuințelor eșuează într-o iluzie puerilă. Pasagerii vaporului de sub comanda lui Bogoiu trăiesc o tragi omedie — tragico-media disproporției dintre vis și valoarea lui, dintre extaz și obiectul acestuia, dintre suferință și inutilitatea ei, și din pricina aceasta devin de un înduioșător ușor ridicol. Pe această permanentă disproporție se clădește tonul, de o afectuoasă ironie, al spectacolului, ton care poate suscita pasionate discuții dintre apărătorii unor puncte de

BOGOLU : Ei, bravo, mi-ai plăcut ! Cum să nu știu ?
 Păi, uite, aicea e Genova, aicea Neapole, și între ele
 două, la coltură, e Civita Vecchia.

CORINA : Nu, pe mine mă amuzi. Eu văd foarte bine
 jocul dumitale. Ești un baiat de treabă, care și-a
 lipit barba și mustați fioroase, ca să sperie lumea. Dar
 când se răscește mai tare îl pufnește risul și i se
 deslipesc mustațile. Au fost prost lipite.



vedere diferite asupra reprezentărilor moderne a teatrului liric și căruia i se opune riscul depoetizării, al pulverizării atmosferei.

Este spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” poetic sau nu? După părerea mea, ironia nu exclude lirismul, pentru că nu merge împotriva intențiilor autorului și nu se referă la fondul amar al problemei, nu violează și nu îngroașă, ci aprofundează în sensul acestor intenții, clarifică, precizează, *acționând ca un criteriu selectiv într-un univers de valori autentice, și nu ca un factor de anihilare*. Căci spectatorul de azi are alte criterii de apreciere a realității, el judecă prin prisma unor evenimente trăite, bucuriile și suferințele eroilor îl mișcă sau îl lasă indiferent prin raportare la bucuriile și suferințele lui. Înțelegându-l, el nu poate totuși să-i idealizeze; simțindu-i curați și buni, vede în același timp cât de îngust le este orizontul. „Jocul” îi pare depărtat, puțin infantil, și-l urmărește cu o tandrețe amuzată și sceptică, descifrind poezia de o tulburătoare gravitate mai în adânc, în latențele eroilor, în întâlnirea lor sufletească de o mare frumusețe etică, în zborul unor sentimente creatoare. Experiența unei montări strict obiective, în care textul să fie luat „ad literam”, ar putea dovedi că publicul nu se lasă prins de o idee care nu-și are corespondentul în vremea noastră, că nevoia de evadare luată în sine, absolutizată și fetișizată, l-ar putea nedumeri sau, cel mult, l-ar lăsa indiferent.

De altfel, în această clarificare a ideii evadării din realitate rezidă o altă dimensiune modernă a spectacolului. Moiescu a izbutit să concretizeze scenic beția autoamăgirii, nevoia acută pe care o trăiesc eroii de a-și construi — la început fiecare în parte, apoi cu toții împreună — mirajul și, în același timp, dureroasa și înspăimântătoarea lor luciditate (căci jocul nu este un spontan foc de artificii al imaginației, ci un elaborat necesitând multe eforturi, reluat după fiecare prăbușire): în tenacitatea cu care Bogoiu își reface buletinele meteorologice; în încăpăținarea lui Ștefan de a-și apăra „sentimentul de eternitate” de orice atingere cu lumea exterioară — care-și găsește apoi ecou chiar în personaje mai puțin elevate, ca Maiorul și madame Vintilă; în reacția colectivă față de „clandestini”. E un refuz al realității care crește pînă la absurd în hotărîrea Corinei de a nu permite visului să se implicească, de teama deziluziei — un sentiment care, prin exacerbare, se autodistruge. Jocul de-a vacanța se dovedește astfel a nu fi un simplu și poetic joc de concediu, ci cumva rezultatul unor forme de diversivune care îndepărtează omul de realitate, împingîndu-l să-și creeze mitul unor personaje perfecte, al unor eroi de elită, al unei vieți confecționate din clișee și aureolate de mister. Prințul de Galles și marea dansatoare nu sînt doar o imagine poetică. (N-a renunțat oare și Bogoiu la singura lui iubire?) Spaima Corinei în fața spulberării vrajei, neîncrederea ei fundamentală într-o dragoste modestă, dar fermă — în care, incontestabil, și-ar găsi fericirea — sînt rezultatul unui îndelungat șir de eșecuri, dar și al unei întoarceri spre o anumită categorie curentă de artă evazionistă — literatură și cinematograf — care-și are și astăzi corespondentul și a cărei nocivitate este invers proporțională cu sentimentul răspunderii sociale a eroului, cu împlinirea sa umană. E o relație de condiționare realitate-vis reluată peste douăzeci de ani, cînd, trăind o altă realitate, bogată și creatoare, eroii *Secundeii 58* de Dorel Dorian, construiți pe dată de caracter asemănătoare, vor reacționa diferit, refuzînd ficțiunea:

DOMNICA: „Proiect de reorganizare a șantierului”. Proiect de reorganizare... Ce-ar fi dacă eu aș șterge cuvîntul șantier?

BANU: Și ce-ai scrie în loc?

DOMNICA: Ceva... Orice... „Proiect de reorganizare a visurilor sau a vieții sau a lumii”. Am spus o prostie?

BANU (*întîrzie o clipă răspunsul*): Ar fi un simplu joc. Nu-mi plac jocurile. Ceea ce fac eu e adevărat. *Cum aș putea să schimb ceva adevărat cu un joc?*

Și chiar plecînd, Domnica Rotaru nu face un act de renunțare, ci unul de opțiune, pentru că în viața spre care pleacă există un loc unde o așteaptă împlinirea.

* * *

Că spectacolul acesta începe de la decor o dovedește senzația de surpriză din momentul ridicării cortinei. Nu se poate spune doar că Paul Bortnovski a înțeles concepția regizorală, subordonîndu-i arta sa, ci este vorba de o colaborare, în care materializarea desăvîrșește și completează intențiile. Ca și în alte spectacole a căror scenografie o semnează, creația acestui artist instaurează și stabilește tonul dezbaterii scenice. Bortnovski a înțeles că un decor strict realist, într-un interior sobru, ar anula intenția ironică a regiei, și s-a concentrat spre confecționarea unui

univers de iluzii naive, pe aglomerarea în scenă, ca într-o fotografie de carte poștală ilustrată, a tuturor încăntărilor vacanțelor la munte. Exploziile de vegetație și reconstituirea tuturor detaliilor vilei ar putea fi acuzate de naturalism, dacă n-ar interveni o anumită neglijare a proporțiilor și a perspectivei care amintește brusc desenele din clasa I primară, cu case făcute din patru linii, ale căror uși au întotdeauna clanță și cheie și din al căror coș iese fum, înconjurat de copaci cu sute de frunze precis conturate. Este un decor care joacă tot timpul, definind, rezumind și comentind piesa, cu o spirituală discreție. Scena este invadată de verde și roșu: verdele crud al frunzelor mari și rotunde, cel închis, negru-vineti, de pe casă, roșul obloanelor, punctate, cu o fină ironie, de silueta cocoșului de tablă și de ghiveciul cu flori, fixat într-o cută a acoperișului, luna albă, imensă, rotundă — totul pare scos dintr-o poveste. Cu toate acestea, el fuzionează cu textul, și de pe scenă se răspindește o atmosferă poetică învăluitoare.

Apoi, costumele Gabrielei Nazarie: foarte ale epocii, contribuind astfel la crearea distanței necesare, și, în același timp, foarte precis individualizate, îndeplinind o funcție de portretizare: pantalonii reiați și pălăria de pai a domnului Bogoiu, casca de inspirație colonială a Maiorului, eleganța încărcată, cam bătătoare la ochi, a doamnei Vintilă, care joacă tenis de masă cu mărgelile la git, cu vizieră de celuloid și pantofi cu tocuri înalte și nu iese la plimbare fără pălărie (albă) și umbrelă de soare (orange...).

Moisescu este un regizor cu o imaginație foarte teatrală, înclinat să construiască pe sensurile și pe subtextele unei opere. Pornind de la o indicație din Jurnalul dramaturgului: „...am pus mina pe un subiect de teatru — nici roman, nici nuvelă”, el a căutat teatralitatea *Jocului de-a vacanța* în substanța lui cea mai intimă, în resorturile care animă acțiunile personajelor, în relațiile dintre acestea. Pe această bază și sprijinindu-se pe cadrul plastic, el a construit atent grupuri și poziții, a imaginat acțiuni fizice bogate în sensuri, lăsând de foarte puține ori eroii să vorbească pur și simplu, așezați în cite un șezlong: cînd, în actul I, Corina pregătește farsa cu șezlongul lui Ștefan, ceilalți participă fiecare cu un cuvînt sau cu un gest, și totul ia un aer de început de vacanță, cu ștergări colective și bună dispoziție, culminînd cu intrarea lui Ștefan pe „aria toredorului”, cîntată la muzicuță; discuția dintre Corina și Bogoiu (actul II, scena 3), în care ea închipuie, din două șezlonguri și o tablă, puntea unui vapor, subliniind caracterul de joc și, în același timp, unda de tristețe pentru derizoria clipă de fericire a bătrînului; apoi, momentul sosirii „pasagerilor clandestini”, conceput ca o invazie a vulgarității (femeia, abia intrată în scenă, atîrîndu-și peste tot — chiar și pe coarneau de cerb fixate în perete — toaletele tipătoare, scuturînd, dereticînd prin bagaje, și scoțîndu-și, într-un gest de supremă satisfacție, pantofii cu tocuri; bărbatul, alergînd și sforînd ca un mistreț), și reacția de solidară „opoziție pe baricade” a grupului; în sfîrșit, finalul — cei trei îndrăgostiți, trei ipostaze ale aceuiași erou, așezați alături, pe jos, în avanscenă, încercînd să prelungească deliberat, cu încă o clipă, iluzia...

Cu multă discreție sînt rezolvate momentele de un patetism ușor desuet: la începutul „jocului”, în timpul confesiunii lui Ștefan, Corina desenează pe tablă, atent, școlărește, o floare cu petale egale; la sfîrșit, în timpul explicației hotărîtoare, amîndoi adună mărgelile unui șirag rupt, schimbînd replicile cu pauze, aplecîndu-se, ridicîndu-se; Ștefan și Jeff pecetluiesc „împăcarea” mîncînd un sandviș scos dintr-o hîrtie mototolită — și toate aceste gesturi banale, cotidiene, executate mecanic, dar revendicîndu-și locul, coboară cu o notă acuitatea situațiilor, crîtînd emoția de livresc.

Intrările și ieșirile din scenă sînt construite cu mîgală, revelînd violent dominanta personajului: madame Vintilă apare într-un capot cu volane și coboară scara frizîndu-și părul cu un fier încins, volubilă și agitată; Maiorul, făcîndu-și gimnastica de înviorare, pedant, în timp ce-și exprimă, în continuare, indignarea; Jeff erupe de fiecare dată prin altă parte, strigînd.

Spectacolul beneficiază de o echipă actricească prestigioasă, în care fiecare interpret reprezintă o valoare sigură, verificată. Cu toate acestea, ea izbuteste să pricinuiască surprize, prin descoperirea unor valențe noi ale acestora. În primul rînd, tînașă actriță Gina Patrichi. Corina ei este poate mai puțin ironică, mai puțin volubilă, mai puțin „modernă” decît ne-am imaginat-o în prima parte a piesei. Avem însă de-a face cu un talent de o factură foarte originală, deosebită, care emoționează printr-o generoasă spontaneitate, printr-un umor simpatic și apropiat, întrutotul cuce-ritoare. Cu o mare inteligență scenică, ea nu-și debitează textul curgător și muzical, ci desface fiecare frază, cu naturalitatea cu care ar dezghioaca un fruct, împănînd-o

cu exclamații, cu gesturi mici ale minilor, cu ridicări din umeri, cu zîmbete, opriri și reveniri, jucînd cu toată ființa — în așa fel încît ai senzația că replica se re-creează pe loc, în spectacol, îmbogățindu-se cu propriile ei sentimente, trăiri, emoții. Interpreta pare să fi intuit multe din coordonatele universului sufletesc al eroinelor lui Sebastian. Mijloacele de expresie pe care le folosește amintesc de descrierea comportamentului lui Ann (eroina romanului „Accidentul”). Registrul ei de tonalități are o mare mobilitate: ce trecere se săvîrșește de la explozia de veselie din scena de început, în care-l fotografiază pe Ștefan cu buchetul de flori (feminină, cochetă, dar și amicală, destinsă, poznașă), la tonul sec, aspru, reținut, cu care-și anunță sacadat, spre final, hotărîrea: „Nu «plecăm». — Plec. — Singură.”!

Admirabil este Marcel Anghelescu în Bogoiu: pedant, cu întîrziate pudori juvenile, acoperindu-și tot timpul, cu un gest comic, gîtul lipsit de cravată și înfășurîndu-și în pled genunchii goi, conștient de manile și de lipsa lui de importanță, el sugerează, dintr-un al doilea plan al personajului, mari rezerve de sensibilitate, o bunătate naivă și înduioșătoare, o predispoziție îndelung refuțată pentru comunicarea cu oamenii, ce contrastează tulburător cu masca de funcționar oarecare. Actorul își realizează personajul — a cărui supralicitare emoțională ar fi distrus echilibrul spectacolului — cu o desăvîrșită discreție și bun-gust, cu un pilduitor simț al măsurii.

Sandu Sticlaru l-a compus pe Maior dintr-un subtil amestec de prostie cazonă și infatuare mic-burgheză, acuzînd ifosele de castă ale militarului obtuz și grosolan, cu o anume vanitate specifică a „manierelor elegante” de o galanterie plată: ținuta, mersul, zîmbetul suficient, modul cum își răstește fiecare început de frază, coborînd apoi, cu fiecare semiton, pentru a ajunge, mirat, să se descopere la punctul de plecare, alcătuiesc un portret satiric foarte diferit de umorul sfîtos cu care își înzeștră alteori personajele. Intelligent e conceput, de asemenea, Jeff. D. Furdui a ocolit înduioșările: adorația lui pentru Corina e colțuroasă și revoltată, antipatia pentru Ștefan — obraznică, cu izbucniri de copil teribil, dizolvîndu-se în final într-o resemnare blazată și plină de autoironie, refuzînd compasiunea. Poate că o prea mare exuberanță este aceea care nu-i permite să găsească, în momentele de sinceră dăruire sufletească, tonul cel mai autentic. Evelynne Gruia (madame Vintilă) — exactă în tabieturile ei cotidiene de mic-burgheză (de la masajul tenului la ceșcuța de cafea pentru ghicit, consultată în grabă și pe furis) și mergînd pînă la limita vulgarului în tentativele de a deveni o eroină sentimentală, dar știind, cu abilitate, să n-o treacă. Apariția Mecanicului (Petrică Vasilescu) — puțin prea insistență, de o șmecherie prea „de astăzi”, ignorînd într-un mod neverosimil distanțele sociale ale vremii.

Am lăsat pentru la urmă interpretarea dată lui Ștefan Valeriu, tocmai pentru că nu face corp comun cu restul distribuției. George Oancea este un actor ale cărui posibilități le-am văzut confirmate în alte spectacole; de data aceasta, el pare să fie în divergență de opinii cu regizorul, concepția sa asupra rolului nefcadrîndu-se în viziunea generală a spectacolului. N-am putea spune că nu există în conturarea personajului o elegantă consecvență; Ștefan al lui pare însă din alt spectacol cu *Jocul de-a vacanța* — dintr-un spectacol trist sau cel puțin grav, în care piesa ar fi subintitulată „dramă”: mohorît, închis, înțepat cînd se glumește, deschizîndu-se într-un început de zîmbet cald — care-i stă foarte bine — în momentele lirice și întorcîndu-se iar la un fel de îndîrjire tristă — într-un cuvînt, nereceptiv la umorul montării. E o concepție pe care el o poate, probabil, argumenta, dar care scoate personajul din „joc”, lăsînd-o pe Corina fără partener și obligîndu-te să-l uiți minute în șir, și să-ți amintești apoi, mirat, că de la ideea lui a pornit totul...

* * *

Poate că există în spectacol detalii discutabile, a căror apreciere sau respingere ține mai degrabă de gustul personal al ficăruia decît de anumite principii. Însuși punctul de pornire al spectacolului poate fi privit din perspective diferite. Cîștigul cel mai însemnat mi se pare a fi acela că nu admite indiferența spectatorului, că-l obligă la o atitudine, solicitîndu-i în permanență interesul, prin actualitatea ideii scenice. Marcînd un moment în evoluția teatrului, el se înscrie în același timp pe linia celei mai bune tradiții a acestuia — tradiția montărilor cu un *punct de vedere* nou, original, creator, asupra textului.

Ileana Popovici