

## ■ MIHAI RĂDULESCU

### În slujba și în dauna textului dramatic

Să aduci la rampă un personaj fără o pondere deosebită, să-i găsești un rost scenic egal cu al personajelor principale, iată un scop regizoral ce poate preschimba un spectacol într-un moment teatral memorabil. Viziunea inedită oferă prilejul unei **restituiri** a textului, o împrospătare a lui, de parcă — fie și clasic — abia a văzut lumina tiparului. Astfel stau lucrurile cu personajul Spiridon din **O noapte furtunoasă**, în optica regizorală a lui Alexa Visarion. Această punere în scenă ispitește la o cîntărire a mijloacelor stilistice folosite de regizor, sub semnul, **bineînțeles**, al unei mai bune slujiri a capodoperei dramaturgice românești.

În versiunea Teatrului Giulești, Spiridon (Răzvan Vasilescu) nu numai că este o **prezență** aproape neîntreruptă pe scenă, ci, mai mult, el **bintule** casa stăpînului său, depris de intriștile și „suferințele” desuete, dar sfărșitoare, ce perpelesc sufletele zvirlite fără nădejde în mediocritatea și rutina prejudecăților, necontrolate de educație. Spiridon „bintuie” locuința aceasta, așa cum Ariel bintuia insula lui Prospero. În definitiv, el este cel care face și desfăce intriga (ce mare merit are Alexa Visarion de a fi „văzut” aceasta!), deoarece, din pricina lipsei sale de prezență de spirit, înlîrzie la întîlnirea cu Rică Venturiano, iar cel din urmă, nerăbdător, pornește de capul său să ia cu asalt fortăreața lui Inimă-Rea. Și tot datorită lipsei aceleiași prezențe de spirit, ilustrul „archivar”, „student în drept și publicist”, va fi prins la „locul crimei” și restituit „castității” Ziței (în text, cel puțin).

Spre deosebire de Ariel, Spiridon nu îndeplinește, însă, poruncile unei victime neprihănite (Prospero), ci ale unor victime arhiprihănite (Zița, Veta, Titircă), caracterul lui, dealtfel, înclină mai degrabă

către cel al lui Caliban : îi place să „bea” tutun și să pîndească pe la ușile ce-l despart de trufandalele pămîntesti... (Valentin Silvestru, în excelența **Elemente de caragialeologie**, Ed. Eminescu, 1979, atrage atenția asupra unei replici a lui Spiridon, dispărută din versiunea definitivă : „Cum dracul să nu se culce nici cocoana, nici nea Chiriac ? Mai-nainte, cum pleca jupînul de rînd, numaidecît se culca amîndoi”, p. 227). Nu știu dacă regizorul a făcut **această** apropiere, știu însă că vestimentația lui Spiridon a născut din el un „duh” : o cămașă de noapte de care nu se desparte, lungă, aspră și imaculată, absența mîinilor (ca și la Arielul lui Liviu Ciulei) — ascunse neîntrerupt în minciunile ei imense și fluturătoare, ceea ce contribuie la sugerarea plutirii, o pălăriuță plată și îngustă — aproape o tichie —, cu borurile inchiuind o aureolă. (Această vestimentație slujește cu folos cercetărilor pe care le fac (pe urmele lui Thomas Carlyle, vezi **Sartor Resartus**) asupra **comportamentului vestimentar**, cum numesc spiritul conștient sau inconștient în care se îmbracă un om, în care-și alege croiala și culorile hainelor, în care poartă și folosește îmbrăcămintea, toate acestea trădîndu-i temperamentul și caracterul, mediul social (grupul sau profesia), educația și aspirațiile, pe scurt, toate mesajele transmise de el, cu sau fără voce (repet). Dar, îmbrăcămintea lui Spiridon îi este impusă de regizor, mi se va reproșa. Nu, regizorul a intuit comportamentul vestimentar al personajului, voi răspunde. În armonie cu acesta vine „mersul” lui Spiridon, ca o legănare, caracterizată de o nobilă „absență” (din ea se împărtășește întreaga rostire a personajului, cît și orice gest al său) și caracterizată, de asemenea, cel puțin în aspectul ei imediat, de suprafață — de o neîntînată rezistență la asediul continuu al mediului uman noroios. Acest comportament al „absenței” se întemeiază, am văzut, pe absența de spirit deductibilă din tot ce știm despre personaj ; deci, nici că se putea să calce un regizor mai exact în **direcția** sugerată de piesă, concretizînd, cu mijloace teatrale, o trăsătură esențială a personajului, uzual trecută cu vederea.

Spiridon se află — insist : la suprafață — mai presus de toate evenimentele (chiar și de cele contondente, amenințîndu-i, vulgar, spinarea) ; mai mult, le judecă (cu zîmbet, cu nedumerire, cu toleranță). Specificînd faptul că spectatorul

nu percepe în jurul personajului decît zăbucium, patos de mahala și instincte vocalizate fără decență. Spiridon ajunge să reprezinte polul opus, și, dintr-un ghem de zăbucium (cum se reduce, de obicei, acțiunea comediei), **O noapte furtunoasă** devine un spectacol extins pe o linie orizontală, între „război” și „pace”, ca o sirmă pe care dănuiesc eroii deasupra prăpastiei, ceea ce contribuie la crearea unei structuri stilistice situaționale arhitectonice de bază a spectacolului, de tip **metaforic** (în **SITUAȚIA METAFORICĂ**, **toate componentele ei — comportamentul personajelor, în vasta și în variata lui capacitate de manifestare, mediul locativ, mediul sonor etc. —, se potrivesc unei situații imaginare înlocuind realitatea sau numai evocînd-o, în așa fel încît structura imaginară își proiectează caracteristicile asupra celei reale**); de aceea, vorbind „metaforic”, dansul pe sirmă, implicat, în chip evident, de peripețiile tuturor personajelor aruncate din hăul disperării în bucuria finală, împletit cu faptul că fiecare dintre ele are „spectatori” în cursul acestei evoluții de deasupra arenei, spectatori care să-l aplaude: Jupin Dumitrache, pe Ipingescu și pe Chiriac; Zița, pe Veta și pe Dumitrache — inițial spectatori vexați, mai tirziu entuziaști —; Ipingescu — în calitate de cititor de zicare —, pe Titircă; Chiriac, pe Veta, și invers; Rică, pe Veta și, în încheierea piesei, pe toți ceilalți; iar Spiridon este spectatorul tuturor; acest „dans pe sirmă” prilejuiește o nouă apropiere de structura **Furtunii**: metafora situațională a **spectacolului**; repet, scoaterea acestei metafore la iveală se datorează **prezenței** continue a unui Spiridon/Ariel cu ochi veșnic treji, dar neîmplicat în aventurile clovnilor agitați ce-l înconjoară.

Odată descoperită această structură situațională metaforică de bază, vom observa că ea proliferază și structuri comportamentale stilistice, după cum dictează o lege a mecanismelor stilistice ale gîndirii.

Chiriac („Jupine, trebuie să facem mandat de arestare pentru Tache Pantofarul de la Sf. Lefterie” etc.) e îndirjit și cere pedeapsă, nedezipindu-și ochii de Veta (vinovată de a se fi lăsat urmărită de „bağabont”). Comportamentul **aluziv** este vădit: să știe Veta că „morală” ei s-ar cuveni dusă la arest!... (**STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ ALUZIVĂ este acel comportament stilistic complex — cuvînt, mimică, gest, atitudine etc. — care sugerează o situație sau un comportament cunoscute cuiva de față, unui receptor, actualizîndu-le pe această cale.**)

Veta își întreabă sora: „Zițo... ce e cînd ți se bate timpla a dreaptă? (...) Dar cînd ți se bate a stîngă?” Aceea îi răspunde: „Te-mpaci cu o persoană cu care

ești certată”. Veta neagă a fi certată la careva: în schimb, strînge la piept, cu „delicată” și melancolică sete, mondirul lui Chiriac, de-abia cusut de ea, închipuindu-și, într-un comportament **metonimic**, că-l îmbrățișează pe posesorul a acestuia (**STRUCTURA COMPORTAMENTALĂ METONIMICĂ este acel comportament stilistic complex, bazat pe contiguitatea logică dintre noțiuni, sentimente, trăiri, și care constă în înlocuirea unei acțiuni prin alta, cu care cea dintîi se află într-o relație logică**); așadar, în locul lui Chiriac, îmbrățișează haina lui. Ea se comportă tot metonimic atunci cînd află de la Spiridon că iubitul ei se plimbă nervos prin curte: apucă mondirul de ambii umeri, îl clatină de la stînga la dreapta și-l privește cu drag, în locul posesorului acestuia.

Să ne oprim mai îndelung, însă, la o structură situațională finală, de tip **simbolic**. (**SITUAȚIA SIMBOLICĂ exprimă prin toate componentele ei o idee abstractă cu ajutorul unor comportamente și obiecte cu conținut semantic concret.**)

Regizorul Alexa Visarion, întrevăzînd în Rică un ticălos mai mare decît toți cei bănuți în mica lume a lui Jupin Dumitrache, Titircă Inimă-Rea, îl face pe acela să refuze poziția privilegiată de mire, retrăgîndu-se tiptil din textul semnat de I. L. Caragiale și de pe scenă (comportament nonverbal), ca un autentic Mefisto, după ce — utilizînd armele sugestiei — i-a adîncit pe toți (chiar și pe „liberul” Spiridon, „liber” în propria viziune a regizorului, oricît ar veni aceasta în contradicție cu structura simbolică a aceleiași regizor) în lectura ziarului „VOCEA PATRIOTULUI NAȚIONALE”, pentru a-și înlesni această dispariție, fardată cu hohote caustice, de drac de vodvil. În schimb, finalul din text, **adevărul final**, scena „legăturii” lui Chiriac uitată-n așternutul coanei Veta, este eliminată, așa, simplu, datorită voinței regizorale. Niciodată nu voi putea pricepe dreptul regizorilor de a mutila piesele, în loc să pună mîna pe condei și să dovedească a avea cît de cît talent literar. (Este instructivă, în această privință, definiția lui Jean-Jacques Gautier, cronicar dramatic și membru al Academiei Franceze, din **Je vais Tout** (sic!) **vous dire...**, Paris, Stock, 1976, p. 223: „Ce este punerea în scenă? Este munca, ansamblul de munci efectuate asupra unei opere dramatice pentru a face să se mute în acțiuni intențiile autorului, pentru traducerea verbului în gesturi și faptă, într-un cuvînt, pentru a face opera să trăiască; pentru a anima un text și a-i conferi propriul ritm.”) Dar să lăsăm la o parte această trunchiere nemotivată și de neiertat a textului. Important (pentru mizan-

scenă) ar fi ca, măcar, structura simbolică suprapusă să aibă un mesaj ușor lizibil, înscris în mesajul general al textului și congruent cu întregul spectacol.

Desigur, există o celebră scenă (I, 4), în care respectivul jurnal deține rolul principal. În ea se dau citire articolului: „Republica și Reacțiunea sau Venitorea și Trecutul”. Pregătind, parcă, o altă mult gustată lectură și comentare a unui cotidian, aceea făcută de Moromete, Nae Ipănescu și cu Jupin Dumitrache „filozofează” asupra destinului patriei, nu în spiritul țăranilor lui Marin Preda, ci în spiritul îngăduit de nivelul cultural al degustătorilor de fascicule din ciclul **Dramele Parisului** (iată ideea unui studiu comparativ posibil; dealtfel, nu este incitantă curiozitatea scriitorului român pentru lecturile personajelor sale? să-i cităm, în treacăt, pe Camil Petrescu, G. Călinescu, Horia Lovinescu, Augustin Buzura). Nimic din restul piesei **O noapte furtunoasă** nu îngăduie concluzia că respectiva foaie ar fi cel puțin răsfoită de celelalte personaje, darmită să se lase total absorbite de lectura ei, înainte de căderea cortinei. (Alexa Visarion a trebuit să recurgă la imaginea scenică a unei case în plină zugrăvire, ca să poată umple pardoseala cu numere din **Vocea...**, să le aibă cititorii viitori la îndemână, când va fi nevoie...) Totuși, revelarea colaborării lui Venturiano în coloanele ei ar putea explica brusca afundare a cugetelor în lectura găngăvită cu glas tare. Dar vraja căreia îi sînt supuse personajele (vezi **Mario și vrăjitorul**, povestirea lui Thomas Mann), fascinația exercitată de omul politic, de demagogul profitind de buna-credință și de prostia acestor reprezentanți ai micii burghezii, are ea vreun suport? Sopotind că Titircă este șeful familiei și că prestața preocupărilor sale politice s-ar putea răspîndi epidemic — cînd dă tonul —, aș încerca să răspund pozitiv. Însă cred că nu există nici o aluzie în piesă, că aceasta ar fi, în chip major, o satiră social-politică.

În concluzie, structurile stilistice construite de un regizor pot sluji în cel mai înalt grad textul, atunci cînd ele reprezintă rezultatul unei analize temeinice a lui (Spiridon), sau îi pot dăuna atunci cînd sînt niște construcții parazitare, forțate, impuse de o viziune neaderentă la puritatea mesajului dramaturgic.

## CARTEA DE TEATRU

LIVIU REBREANU:

### „Opere 11, teatru 1907 — 1926”

Se știe că marele nostru romancier Liviu Rebreanu a fost și un consecvent om de teatru, pasiunea sa fiind marcată de ipostaze distincte: dramaturg, cronicar teatral, director al Teatrului Național. Nicolae Gheran, îngrijitorul actualei ediții critice de **Opere**, a rezervat scrierilor dramatice un impunător tom, de 1 232 de pagini, în care sînt prezentate piese cunoscute și inedite, eboșe și simple proiecte. **Notele și comentariile** constituie un deosebit de util ghid în acest domeniu, mai puțin cunoscut, al creației lui Rebreanu.

Deși declarat anticalofil, Liviu Rebreanu s-a dovedit a fi un stilist care și-a gădit metodic fiecare operă, avînd predicție pentru structuri simetrice și ritmări dramatice. Similitudini cu tragedia antică au fost semnalate în proză; s-a făcut și afirmația că eposul coexistă cu drama. Dealtfel, „Pădurea spînzuraților” și „Răscoala” au și versiuni dramatice (vezi volumul 5 și, respectiv, 6). Rebreanu avea obiceiul de a-și relua subiectele și de a le trata în mai multe registre, de unde circulația temelor și motivelor în nuvelistică, roman sau teatru. A declarat chiar că a scris „un ciclu de piese care fac un paralelism și sînt imaginea aceleiași lumi pe care am zugrăvit-o și în romanele mele, dar cu totul prin altă prismă privită”. Ceea ce justifică și verdictul — categoric — al lui E. Lovinescu: „Talentul romancierului constă din viziunea lui realistă și din meticolozitatea și gravitatea compoziției lui în laborioase construcții; din obiectivă, în teatru, ea devine caricaturală, schematică și oarecum frivolă”. E drept, Liviu Rebreanu incrimina „melodramele distrugătoare de nervi și batiste”, și s-a grăbit să ofere piese originale ca „să nu mai pătrundă actualitățile fără valoare ale teatrelor de bulevard din străinătate”. Dacă în acest compartiment al opereii sale decalajul dintre vocație și aspirație se face simțit, dacă ironia nu funcționează totdeauna și