

■ M. SVÂDKOI

Neprețuita clipă trecătoare...

Într-o duminică fierbinte de iunie, când toți oamenii cu scaun la cap se grăbiseră să plece din București, delegația V.T.O. — actrița M.H.A.T. Margarita Iurieva și subsemnatul — împreună cu grijuliu-preocupata și vorbăreața noastră traducătoare Lidia Vinter, învingându-ne ezitățile, ne grăbeam spre imensa clădire a Teatrului Național. Acolo, în foaietul intim și în încăpătoarea „sală mică”, domnea răcoarea pe care ne-o doream. Ne grăbeam, deci, să nu înfirziem la spectacolul *Căruța cu paiațe* — începea la ora zece. Adolescenții și tinerii prezenți în sală descopereau izvoarele teatrului profesionist românesc, începutul începutului, iar spectatorii maturi se puteau delecta cu sonoritățile limbii române, cărora unul dintre clasicii dramaturgiei românești contemporane — Mircea Ștefănescu — le dăduse aripi neoromantice, fără a le răpi seva populară, folclorică. Pentru spectatorul străin, existau de asemenea multe atracții în acest spectacol, și înainte de toate contactul cu cultura muzicală românească, bogat reprezentată pe scenă, cintece și dansuri „înfocate” (din păcate, clișee de neevitat) iscusit țesute în structura operetistică a spectacolului. Actorii își îndeplineau funcția *iluministă* cu maximă demnitate și sinceritate (atât cât era posibil în acea zi înăbușitoare), justificând necondiționat prezența acestui spectacol ușor naiv și demodat în repertoriul primei scene. (...) Un subiect melodramatic, naiv și sentimental, procedee teatrale sigure, care dovedesc că autorul era un bun tehnician al scrisului, un subiect înobilat de patetismul poetic al discursului, cu un farmec arhaic căruia nu-i puteai rezista. Regizorul Mihai Berechet a introdus în spectacolul său interludii plastice, care dădeau parcă viață unor vechi gravuri pe teme teatrale: arlechini, colombine, căpitani și doctori ofereau generos naive *lazzi*, încercând să-i emoționeze pe spectatori; măștile lipsite de

viață se insuflăteau, apăreau fețele unor oameni prizoniți și umiliți, care doar în clipa trecătoare a magiei scenice izbuteau să-și împlinească destinul. (...) În această piesă trăiește spiritul teatrului românesc, în care, în mod capricios, totuși organic, s-au împletit tradițiile populare și cultura europeană, expresivitatea plastică și simțul cuvântului, lirismul inflăcărat, temperamentul sincer, franc, sudic și evidentul intelectualism, legat de moștenirea franceză, carteziană. Vreau să spun că teatrul românesc este o sinteză a acestor trăsături atât de diverse, din structuri atât de diferite. (...)

Este mare tentația să discuți despre spectacolul *Caligula* de Albert Camus, la Teatrul Național, ca despre o specifică „reflecție în oglindă” a *Căruței cu paiațe*, ca despre fenomene simetrice ale aceleiași culturi teatrale. Fără a deforma prea mult faptele, s-ar putea depista felul cum elementele estetice și de conținut ale unui spectacol se reflectă în celălalt. Dar mă tem să nu jertlesc pe altarul logicii formale trupul viu al artei, iar cum din cartea lui V. Kataev *Coroana mea de diamant* am reținut că afirmația „totul seamănă cu totul” aparține delirului intelectual, n-am să-l plictisesc pe cititor cu comparațiile. Dar nu pot să nu observ că, pentru regizorul Horea Popescu, intelectualismul fervent al piesei lui Camus nu a anulat motivele dionisiac-teatrale, doar travestite de eroul titular, dar în nici un caz înlăturate. Și, spre deosebire de unele interpretări contemporane ale acestei tragedii (aș aminti doar de finlandezul Iotarka Pennannen, al cărui *Caligula*, tratat cu mijloacele teatrului radical de stînga, a devenit un cunoscut și discutat fenomen cultural), Horea Popescu păstrează cu grijă izvoarele antice ale subiectului — în formele fie veridic-etnografice, fie stilizate. Actorii care apar în palatul lui Caligula, muzicanții și mimiile de pe scena Teatrului Național nu seamănă cu „tragicii antici” din manuale, ei sînt comedianți, niște comedianți care nu s-au

desprins de teatru popular, de lumea naturii. Ei își concep jocul ca un fragment de ritual folcloric — un divertisment în care tragicul și comical, invenția și adevărul se amestecă. Spre deosebire de Caligula și de patricienii săi, jocul este pentru ei existența care precede stadiul reflecției, etosul lor este naiv și lipsit de griji, e un joc în stare pură; pentru ei, sacrilegiile rafinate ale lui Caligula nu reprezintă blasfemie. Ridiculizarea zeității este pentru acești comedianți o parte a ritualului comic, lipsită de sensul ideologic pe care i-l acordă sîngerosul împărat, care se crede Afrodita. Pentru comedianții îmbrăcați în blănuri de animale, care păstrează în pantomimele lor simboluri animaliere, epoca antică de-abia urmează. Pentru Caligula și cei care-l înconjoară, ea s-a terminat de mult. Aceștia trăiesc o perioadă de disoluție a tuturor valorilor — implicit a celor antice. Măștile patricienilor — țeștele lor goale, evident decorative, par niște parodii ale măștilor teatrului antic, executate plat și grosolan, doar pentru a acoperi fața, pentru a-i da o expresie imobil-înghețată, pentru a ascunde sentimentele. Chiar Cesononia — Silvia Popovici — își exprină trăirile mai curînd prin plastică decît prin mimică. Fața ei vopsită în alb, piep-tănătura înaltă și complicată, costumul cu șalvari largi trimit la spiritul orientului, leneș-languros, pătruns prin civilizația elină, spirit dizolvant prin senzualitate rafinată și contemplare vicleană. Cesononia îi e devotată trup și suflet lui Caligula, dar nici ea n-are dreptul să facă ce vrea. Un singur om are dreptul să fie sincer — împăratul. Chiar și în capricii. Și de aceea el e singurul care nu-și acoperă fața, nu-și ascunde corpul. În interpretarea lui Ovidiu Iuliu Moldovan, Caligula e îmbrăcat într-un costum de mătase, lipit de trup, în contrast cu togile largi și colorate ale patricienilor. Chiar cînd își pune masca, el o face doar pentru a-și etala personalitatea — un intelectual desperat pînă la isterie, devenit un călău însetat de sînge, „ticălos chiar față de el însuși“. Celebra afirmație a lui Sartre — „Infernul sînt ceilalți“ — formulată la mijlocul deceniului patru, nu înseamnă mare lucru pentru Camus. Pentru el infernul e în interiorul fiecăruia, ca și paradisul lui Sîsis, dealtfel. Problema este cea a asumării infernului, a trăirii lui lucide. În Caligula doar împăratul are dreptul să pună „problemele esențiale“ — el are acest drept prin puterea lui de cezăr (...) „Caligula poate totul și se folosește din plin de această putere. Brecht spunea: „Orice putere corupe, dar puterea absolută corupe în mod absolut“. Și pe stăpînitor și pe supus. Toți doresc moartea lui Caligula, și în cele din urmă îl omoară, dar toți sînt de mult

corupți. Pe patricieni nu-i preocupă problemele esențiale — ei sînt lași și pragmatici. Și nu întimplător cele mai pregnante figuri din anturajul lui Caligula sînt Cherea — Radu Beligan — și Helicon — Gheorghe Cozorici: un intelectual cinic și un cinic-pragmatic. Scara valorilor este pentru ei de mult supusă eroziunii relativității. Ei știu, desigur, că omul este măsura tuturor lucrurilor. Dar nici ei, nici cei care-i înconjoară nu sînt oameni — om e doar Caligula. În acest fel, Caligula a devenit măsura tuturor lucrurilor. O măsură foarte schimbătoare și foarte capricioasă. Înalt, zvelt, cu o gură nervos desenată, Caligula-Ovidiu Iuliu Moldovan demonstrează pe tot parcursul spectacolului acele calități ale artei actorului pe care le formulase cîndva Diderot în *Paradoxul despre actor*. Caligula este mai tot timpul actor. Un actor care experimentează în condiții de laborator. Arta lui este mult mai subtilă decît cea pe care o demonstrează — cuvîntul e de fapt nepotrivit —, o trăiesc comedianții cu care el se înfrățește în joc. Cezarul așteaptă aprecierea măiestriei sale, vrea reacție adevărată, vitală la scenele lui artificiale. Așteaptă prea mult: în teatru său măsluit nu găsește un partener pe măsură, nu există vreun spectator care să creadă în arta cezărului, pînă la uitarea de sine. Doar cînd rămîne singur Caligula încetează să mai joace, și atunci, în spațiul întunecat, și în sunetele sfîșietoare ale ferăstrăului, un om tînr se zbate în chinurile singurătății. „Singurătatea“ este cuvîntul-cheie pentru Moldovan, el îl rostește de-a lungul piesei difierit, dar întotdeauna cu pătimașă sinceritate, ca pe un descîntec, ca pe un blestem, ca pe o salvare. Se privește în oglînda imensă montată pe mijlocul scenei, vede dublul său fără consistență și încearcă să și-l facă confident, prieten — narcisism care devine drum către nebunie. Dealtfel, în final, chiar înainte de uciderea lui Caligula, regizorul îl pune pe acesta să spargă oglînda, să și ucidă dublul, să înceapă adevărata viață. În moarte. Tema dublului, importantă pentru realizatorii spectacolului, se mai reflectă într-una dintre liniile lui: antiteza lună-soare. Acest motiv cosmic capătă în tragedia lui Camus o semnificație psihologică — singurătatea lunii este pentru Caligula semnul singurătății sale, el vrea să posede luna pentru că vede în ea imaginea sa cerească. Acest motiv este păstrat de Horea Popescu în sensul său primar cercul imens de aramă care atîrnă deasupra scenei e în același timp și gongul spectacolului și soarele scenic, ale cărui raze calde contrastează cu strălucirea lunară a oglinzilor. Soarele este stihia zgomotosului Dionisos, stihia actoricească care presupune uitarea de sine, dărulrea

totală cu care ar fi vouă să se identifice însuși Caligula. Dar lui nu-i sînt permise decît jocurile subtil-sadice la lumina lunii. Și, neîndurătoare, moartea. Elementele „naturaliste“ ale acestui spectacol devin fondul de idei care determină tragedia singeroasă din piesa lui Camus, scriitor al secolului XX, și nu sensurile metafizice sau paradoxurile intelectuale. Cunoașterea istoriei determină imaginea, politica învinge metafizica.

O spun din nou — cultura teatrală românească contemporană e un complex aliaj artistic, care se poate exprima fie într-un spectacol, fie în spectacole diferite, ale unui maestru sau ale unui colectiv. Ciudat, dar în scurtul răgaz al unei asemenea vizite te miră diversitatea unui artist. Poate pentru că o anume consecvență este mai greu de definit doar după două sau trei spectacole.

N-aș vrea să vorbesc despre „universul regizoral“ sau „stilul regizoral“ al Cătălinei Buzoianu analizînd doar cele trei spectacole semnate de ea, pe care le-am văzut la Teatrul Mic. Dacă acestea vor deveni evidente pe măsura descrierii spectacolelor ei, o să consider că mi-am îndeplinit misiunea; am convingerea că cîtitorii și spectatorii sovietici trebuie să facă cunoștință cu această regizoare, artistă de înaltă clasă, care minuieste cu ușurință bogatul lexic al limbajului teatral contemporan. Ea știe să „se dizolve în actor“, supunîndu-l concepției sale, știe să muncească din greu pentru a obține efectul rafinat al partiturii ritmico-plastice. Se pare că poate totul. Și pentru că probabil lucrurile nu stau așa, sau nu chiar așa — nimeni nu e atotputernic —. *Niște țărani*, dramatizare după romanul lui Dinu Săraru, *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello, și *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* (în traducerea românească, anemonele au înlocuit crăițele) de Paul Zindel sînt elaborate parcă de regizori diferiți, care au în comun doar un singur lucru : un simț foarte precis al concretului, știința de a-l supune și de a-l transforma pînă la completa modificare.

Niște țărani de Dinu Săraru este cronică unui sat în timpul colectivizării agriculturii României. Romanul este scris cu o lucidă înțelegere a realității, a vieții și a psihologiei țărănești, el este deopotrivă analitic-social și plin de umor țărănesc, popular. Descriînd o epocă complexă și neliniștită, Săraru nu eludează dramatismul faptelor reale, dar nici nu-l absolutizează. El procedează dialectic : înțelegerea legității istorice este însoțită de cunoașterea exactă a firii țaranului și a naturii umane, de convingerea că ele nu se pot schimba de azi pe mâine chiar cu ajutorul celor

mai minunate decretate sau legi. Scriitorul e preocupat de această dialectică a transformărilor, e interesat de modificarea psihologiilor în împrejurări sociale în schimbare. Și, ca un artist care gîndește istoria, scriînd la cîteva decenii după desfășurarea evenimentelor, el meditează la excesele, la stîngismele care uneori au provocat farse, alteori tragedii.

Cătălina Buzoianu, care a dramatizat romanul și a montat spectacolul, verifică parcă pe parcursul reprezentației rezistența genului tragicomic ; panorama scenică cuprinde și tonurile comice și cele tragice.

Unitatea stilistică, puritatea se mențin datorită nu doar gustului regizoral ireproșabil, ci și faptului că țesătura artistică a reprezentației este alcătuită din dialectica obiectivului și a subiectivului. Fiecare fenomen este privit parcă în două dimensiuni, de pe două poziții : din punctul de vedere al țaranului care-și trăiește clipa și din punctul de vedere al logicii sociale care se exprimă prin fenomenele vieții — dar aceste sfere nu se suprapun. În marile carusel comic se aude brusc strigătul unui țaran care jelește tot ceea ce a dobîndit cu sudoare și sînge și i s-a luat în focul fierului de stînga — pînă la ultimul fir — pentru „folosul cauzei comune“. Și iarăși revine optimismul popular, de neînving, care dizolvă drama individuală în jocul folcloric, sărbătoresc. *Niște țărani* este un spectacol al contrastelor. El este critic, dar nu numai la adresa trecutului, el protestează împotriva tuturor formalismelor și birocrațiilor, este un manifest împotriva încălcării legii omenei și a dreptății sociale, el este o pledoarie pentru respectarea structurilor de bază ale societății socialiste. Spectacolul ne relevă faptul că nu *Niște țărani* (o medie statistică) trebuie să rezolve cutare sau cutare problemă de stat, ci tocmai acești țărani individualizați, fiecare cu soarta și familia lui, cu modul propriu de a înțelege ființa și neființa, cu psihologia și obiceiurile individuale de care se desparte cu greu. Dar cu un optimism ireductibil și cu o naivă încredere în lume. Niște țărani. Poporul. În spectacol joacă aproximativ cincizeci de actori și fiecare dintre ei se dovedește apt să treacă imediat de la comic la tragic și invers. Concepția regizorală se întruchează prin viața scenică a personajelor. Fluiditatea lor emoțională pare un uragan dezlănțuit, haotic, care nu poate fi dirijat, pentru ca în cele din urmă să-ți dai seama că acest uragan a fost mai întii programat, iar apoi domesticit. Libertatea actorului este în acest caz o condiție a jocului, condiția prin care se exprimă rigoarea concepției regizorale.

Și în spectacolul *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello, tempurile și rit-

murile reprezentății, mizanscenle „arte noi” de la hotarul secolelor XIX—XX, nu anulează libertatea interpretării, a improvizării care nu se limitează la stilizarea elegantă a bogăției de elemente specifice teatrului românesc, apropiat de tradiția scenică italiană. Cătălina Buzoianu îl cunoaște pe autor, știe cit de ambiguă și de complexă este natura estetică a operei lui, cit de alunecos este adevărul pirandellian și cit de demonstrativ se afirmă acest caracter imperceptibil. În curtea ca un puț, înconjurată de balcoane specifice sudului, cu nenumărate ferestre și uși, care se ghicesc în spatele cortinelor albe de muselină chiar la începutul spectacolului, în avanscenă, personajele, îmbrăcate în costume actoricești „de lucru”, au o mică discuție : despre „grația dintre ficțiune și realitate, despre ceea ce există și iluzie, despre ceea ce deosebește personajul scenic de individul real, întrebându-se care dintre ei e mai adevărat. Tezele pirandelliene ne sînt înfățișate într-o manieră brechtiană, și poate că ar fi de criticat caracterul afectat al unui asemenea prolog, dacă nu ar exista o circumstanță definitorie : în alăturarea paradoxală a acestor nume atît de diferite regizoarea dovedește un simț teatral neobișnuit. Creația lui Pirandello este o manifestare a unui intelectualism cu totul specific : autorul expune rafinate construcții logice pentru a demonstra vulnerabilitatea logicii, el folosește rațiunea doar pentru a afirma organicitatea și puterea intuiției. Acest paradox al filozofiei secolului XX este evident în sfera creației : nu prin caractere „tenebroase”, nu prin revelații mistice sînt contestate descoperirile intelectului, ci folosindu-se aparatul lui specific, metodologia sa. (...) Prin prolog, spectacolul oferă un material bogat de meditație și ne previne asupra pericolului de a-l aservi dialecticii pirandelliene și de a-l transforma într-o demonstrație uscat raționalistă a concepțiilor filozofice ale autorului. Orice s-ar spune, Pirandello împinge într-o asemenea direcție. Dar numai pe cei care nu aud în cuvintele marelui scriitor durerea sufletului său sfișiat. (...) „Spectacolul de la Teatrul Mic este pus de un om care sesizează acut natura creației pirandelliene și de un om care știe să privească adevărul în față și evită exercițiile școlărești timide și conștiințioase pe teme pirandelliene.

„Ceața albă”, „*Unscharf*”-ul tabloului inițial sînt pline de sens și de conținut. Istoria tinerei femei Ersilia Drei, care a încercat să se sinucidă, dar a fost salvată, este de fapt confuză și plată. Elocvența reporterului, care ne informează că ea a fost guvernantă în casa unui oarecare consul italian din Smirna, și ne povestește avaturile ei e un tradițional truc gazetăresc. Savurind faptele, el nu poate

descoperi adevărul, povestind amănunțit pîcănțe, nu poate sesiza și reda esența întâmplărilor. Pe parcursul acțiunii, regizoarea și scenograful — Andrei Both (decorul), Liana Manțoc (costumele) —, împreună cu actorii clarifică vizual evenimentele, înlocuind treptat culoarea albă cu spectrul divers al lumii reale. Cînd scriitorul Lodovico Nota (Mitică Popescu) o seduce pe Ersilia Drei (Valeria Seciu) în atmosfera alo-cenușe a camerelor de închiriat, acestea capătă culori noi. De-a lungul dialogului lor, cînd scriitorul, împreună cu invitata lui, scot husele și cearșafurile care acoperă mobilele și decorul, lumea își recapătă nuanțele. Pe măsură ce Lodovico joacă diversele variante ale comportării Ersiliei, fixîndu-le apoi la mașina de scris ca ciorne pentru un nou roman, putem descifra motivele reale ale atitudinii tinerei femei ; ele se încarcă de semnele și de sunetele vieții. Corul care a prezentat disputa inițială se transformă în grupul locatarilor acestei case, locatarii mereu în ceartă cu arțăgoasa și autoritara lor proprietăreasă — doamna Honoria (Jeana Gorea), apărătoarea moralității din acest birlog imoral. Pentru ea, Ersilia este o mică tîrfă isterică, dezorientată ca toate ființele care vor să se sinucidă, deci locul ei este la un hotel ieftin. Pentru scriitor, Ersilia este o muză care-i poate sluji, totodată, drept model. Ceea ce este pentru unii o realitate joșnică devine pentru Lodovico Nota invelișul unei existențe reale, inveliș pe care doar arta îl poate străpunge. Pentru el arta este mai adevărată decît viața. Cărunțul Lodovico, îmbrăcat în costumul său alb ca neaua, încearcă să ne convingă că a salvat-o pe Ersilia nu pentru a-i descrie chinurile într-un roman, ci pur și simplu din milă. Instinctul lui profesional funcționează paralel cu dorința virilă de a o poseda pe frumoasa și enigmatică necunoscută, și în cele din urmă scriitorul îl învinge pe bărbat. (...) Cuvînt cu cuvînt, el recompune în fața Ersiliei tabloul chinurilor, al sentimentelor și al gîndurilor, ce au condus-o spre moarte. Valeria Seciu își obligă eroina „să înțepenească” într-un fel de vrajă, dominată, învinsă de procesele tainice ale creației. Și, ca un medium, într-un recitativ bizar în registru înalt — din cînd în cînd strigă, alteori șoptă —, ea intră în povestirea lui și îi vorbește despre fetița pe care o îngrijea în casa consulului, despre logodnicul care a părăsit-o pentru alta, despre „romanul” ei cu stăpînul, despre gelozia stăpînei ; se dezvinovățește de moartea fetiței căzute de la balcon, dar își recunoaște sentimentul de culpabilitate... Scriitorul i-a declanșat mecanismele memoriei, amintirile țînesc amestecate, încilcite. Viața ei confuză și ciudată depășește limitele artei lui Lodovico... (...)

o ființă fragilă, înfrântă de viață, dar care nu s-a trădat pe sine. Cum este ea de fapt? E greu de răspuns la această întrebare: taina ei este ea însăși, vocea, plastica, mimica. Întreaga ei ființă. De cum apare ea, didacticismul lui Pirandello se dizolvă: o adiere de viaț, o sorbitură de apă rece într-o zi fierbinte, țesătura petelor de soare care pătrund prin desigurul frunzelor. Cum să explici toate acestea? Și oare trebuie explicate? Mai bine să ne retragem în fața misterului și să ne înclinăm cu entuziasm. Ersilia se va duce la hotel după lucruri, sfințitul fericit e foarte aproape — și, deodată, sinuciderea. Ea e adusă pe targă — se presupune că medicii dețin monopolul explicării tainelor vieții —, bolborosește ceva despre singurătate și, apoi, tăcere. Din nou o ceață albă, fantomatică, acoperă scena. Și nu va mai fi nevoie să ni se explice cât de complicat este să descifrezi misterul existenței omenești. Singularizarea Ersiliei Drei-Valeria Seciu de restul personajelor e riguros elaborată de regizoare, Seciu își desfășoară partitura solistică într-o concordantă precisă cu concepția regizorală (...) *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* este un spectacol regizoral, un spectacol care demonstrează înalta cultură a gândirii scenice.

Când am fost sfătuiți să vedem *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*, nimeni nu ne-a spus că montarea aparține Cătălinei Buzoianu. „Joacă acolo o mare acțiță” — așa s-ar rezuma informația prealabilă despre acest spectacol. Știind că oamenii de teatru sint predispuși să exagereze, epitetul „mare” l-am tradus în limbajul obișnuit (...) ...Dar în acest spectacol juca într-adevăr o mare acțiță: Olga Tudorache.

Înțelegeai asta îndată ce o vedeai pe Beatrice a ei, mamă a două fete, proprietăreasă a unei prăvălioare jalnice, în care refuză să vîndă, decăzută, retrasă din viață, trăind la limita sărăciei, pentru că s-a săturat de toate: de lume, de locuitorii acestui orașel american, de autorități, de profesori. Părea că s-a săturat și de fetele ei, și de bătrina nenorocită și senilă pe care o îngrijește, și de ea însăși! Îmbrăcată într-o bluză albastră, decolorată, cu niște jeanși vechi, cu un șal înfășurat în jurul brîului, cu părul cărunt tuns scurt, cu o față prelungă, asimetrică, terminată cu o bărbie ascuțită, ea pare însăși întruparea acestei dughene mizerabile, pline de cutii, de ambalaje, cu un aragaz, cratițe vechi și maldăre de boarfe, printre care poți găsi tot ce vrei — hîrtie igienică sau o rochie de seară. Această Beatrice nu-și îngăduie să păsească în adîncimea scenei — acolo unde se ghicește vitrina prăvăliei acoperită cu hîrtie —, ea nu urcă, pe

Istoria Ersiliei se va tîrî, iarăși și iarăși, în dialogurile cu logodnicul (Dan Condurache), un neisprăvit comic reîntrors la ea, atras de vilva din ziare; în explicația pătimașă a consulului Grotti (Stefan Iordache) cu fosta lui amantă. Brusc, neintenționat desigur, dar pentru România foarte firesc, cu aceste personaje apare pe scenă stilistica specifică a comediei caragialești — aici foarte potrivită: complexul, supersofisticatul teatru pirandellian e intim legat de genul comic, are memoria procedurilor lui, a tribulațiilor intrigii, a mijloacelor sale de expresie, a naturii trăirii scenice. Regizoarea e foarte generoasă în folosirea lor, ea posedă un criteriu care o asigură că nu trădează intențiile autorului, ideile lui. Ea are un fel de diapazon care-i garantează corectitudinea și puritatea sunetului, și acest diapazon este Ersilia Drei în interpretarea Valeriei Seciu. Această acțiță este un paznic încăpățînat al propriului ei mister. ... Un personaj cu deosebită aptitudine pentru aparențe... O Gretchen cu abisuri de senzualitate tulbure, o femeie matură, subțire, zveltă, cu sexualitatea infantilă și impudică a unei nimfete... Ersilia nu poate fi încadrată în nici unul dintre genurile folosite de regizoare, pentru a-i caracteriza pe cei din jurul ei. Această ființă fragilă poate să cedeze, dar nu să capituleze. Preoteasă a propriei sale taine, Valeria Seciu trăiește pe scenă în ritmuri lente, cu mișcări aeriene. Bănuiești exploziile sentimentelor doar prin sunete, cînd vocea ei de păpușă de porțelan se stinge în pauze grele, pentru ca apoi să atingă înălțimi nebănuite (...) Ersilia nu cochetează, e

scara de fier, sus, unde dorm fetele; regatul ei este în avanscenă, între lucrurile uzate, care nu sînt folosite conform destinației lor inițiale, lingă vechea cabină telefonică, adusă aici cine știe de unde, ca într-un cimitir. Iar ea e ca o regină a cimitirului, slabă, leneșă, cu gesturi care trec unul în altul; o asemenea plastică au doar sportivii și dansatorii negri, la care nu poți să deosebești unde se termină o mișcare și unde începe alta; sînt apoi exploziile teribile ale unui temperament năvalnic, cînd boarfele capătă parcă viață și zboară prin scenă, sfidînd legile gravitației. Ea e geniul bun și geniul rău al tuturor întîmplărilor de pe scenă, desfrînată și fecioară, păcătoasă și sfîntă. În fiecare mișcare, Olga Tudorache adună ceea ce nu poate fi adunat. Nu poți să-ți desprinzi privirea de ea, de felul cum se spală pe dinți, scuișind în ligheanul de aluminiu, și se oprește respirația cînd bate ouăle pentru omletă sau face cafea; și se pune un nod în gît cînd apucă sticla și țipă la bătrînă, pentru ca apoi, secătuită de putere, să se apropie de ea pentru o clipă, cu un fior de compasiune... Nu asemănarea cu viața te entuziasmează. Olga Tudorache e o actriță dotată cu acel atît de rar talent al excentricității pe care îl au la noi Ranevskaia și Suharevskaia; ea transformă sub ochii noștri gunoiul vieții în material artistic, fiecare mișcare e la limita dintre adevăr și ficțiune, limită pe care o sesizează doar artiștii și pe care ea o vehiculează cu o libertate dumnezeiască. Jocul ei determină la tinerete ei partenere — Rodica Negrea și Maria Ploae — un elan creator, declanșează improvizația. Ea domnește fără să oprească, conduce fără să forțeze, doar o dată își permite un *număr* de concert, un număr în beneficiul ei. O dată, cu acordul regiei, fără să denatureze în nici un fel armonia întregului. Dansul, pe muzica din finalul filmului *Cabaret*, în care virtuozitatea era dusă pînă la perfecțiune și contactul cu arta te făcea să auzi „muzica sferelor“... Fostă dansatoare de cabaret, Beatrice-Olga Tudorache se întorcea — o clipă — la vechea-i meserie. Corpul îi redevenise elastic și musculos, picioarele ei lungi păreau să existe independent, capul se înălța trufaș, esența tragicomicului pogorise pe scena Teatrului Mic — și sala își ținea răsufierea... Nu mai aveai putere să aplauzi.

În pauză, cînd am cumpărat programul, am aflat numele regizorului și al scenografului: Cătălina Buzoianu și Mihai Mădescu. O mare regizoare și o extraordinară actriță au creat o minune scenică (...) Cătălina Buzoianu a „dispărut“ benefic în capodopera actricească a Olgăi Tudorache, convinsă că în teatru nemurirea

este dăruită de neprețuita clipă a existenței actorului (...)

Minunata putere a artei...

Cătălina Buzoianu aparține acum generației de mijloc a regizorilor români. Ea lucrează într-un teatru considerat, pe drept, unul dintre cele mai bune din România, unde fiecare piesă din repertoriu are un rost și unde există roluri pentru toți actorii buni. Trebuie să mai pomenesc încă o actriță minunată a Teatrului Mic, Leopoldina Bălănuță. Am văzut-o pe scena mică, într-o piesă a unei scriitoare cehoslovace, Natașa Tanska, *Leția de engleză*, unde juca rolul unei profesoare care, în timpul meditației cu o adolescentă, își dă seama că în aceste minute mama fetei se sinucide, și previne catastrofa. Duetul Bălănuță—Rodica Negrea e un studiu psihologic inteligent și îndeminatic. În portretul de grup al trupei Teatrului Mic predomină actorii în jur de patruzeci de ani sau trecuți de această vîrstă, care pot fi considerați uniți nu numai prin profesie, dar și prin solidaritate în ideal. Teatrul este al lor — el exprimă concepția lor despre lume și viziunea lor despre arta scenei.

La Teatrul „Nottara“ — tot un colectiv celebru al capitalei românești, situația internă e cu totul alta. Decanul dramaturgiei românești, Horia Lovinescu, care conduce de șaptesprezece ani această trupă, colaborează în ultimul timp cu tînărul regizor Dan Micu, strîngînd în jurul lor un grup de artiști talentați: unii, tineri, alții, nume de prestigiu ale generației de mijloc, alții, în vîrstă.

Toate acestea le-am aflat după ce am văzut la Teatrul „Nottara“ *Karamazovii*, cînd magia acestui spectacol ne-a obligat să căutăm o întîlnire cu creatorii lui.

Un gard de scînduri vechi, prăbușit — pe care odată, de mult, au fost pictate viețile sfinților, raiul și iadul, arhanghelii cu trîmbițe și dracii cu furci, minuni și prăbușiri în păcat —, desparte avanscena de restul spațiului scenic, ascunzînd o construcție etajată, pe care sînt aceleași fresce șterse de vreme. Scenograful Dragoș Georgescu împreună cu regizorul Dan Micu au găsit o metaforă foarte expresivă pentru spațiul epopeii tragice dostoevskiene. Eroii lui își scriu viața, viața ne-sfîntă a unor oameni care trăiesc în lume, dominați de gînduri și dorințe nevrednice și ajung la desperare tot întrebîndu-se unde e sensul vieții și care e scopul existenței lor pe pămînt. La limita de sus a încordării forțelor lor sufletești, ei încearcă să-și înțeleagă și

să-și invingă condiția umană, împotriva sint extrem de importante, de comuni-tate alcătuită din atașamente, credințe și speranțe diferite. Numai asemănarea ne permite să descoperim diferențele de caracter și de temperament. De-a lungul întregului spectacol, Smerdiakov (Horațiu Mălăele) îi urmărește ca o umbră, ca un „om din subterana” sufletului lor, pe frații săi ipotetici. Încă de copil îi imita, parodia gesturile tuturor, de aceea, e tot timpul în mișcare. Apare ba din întunericul unei uși, ba dintr-o spărtură a gardului și rămâne în aceeași linie a mizanscenei cu Ivan sau Dmitri, uneori chiar cu Alioșa. Ascultă neîntrerupt, și biata lui minte le transformă ideile, idei care-l vor duce la crima fără de care n-ar exista nici pocăința.

Îndată ce, în avanscenă, în jurul neșei simple de lemn din chilia starețului Zosima, se adună participanții la această „adunare fără rost” (așa a intitulat autorul cartea a doua a primei părți a romanului), se înnoadă conflictul tragic al acestui spectacol, nod care nu se desface pînă la final.

Feodor Pavlovici (George Constantin) este greoi, chel, cu un barbișon corect tuns, chicotește tot timpul, e scabros cu farmec și libidinos, îndrăgostit de viață — un fel de diavol din farsele medievale, seducător de negustorese, un comedian vesel și desperat, pentru care Dumnezeu nu este decît un permanent pretext pentru blasfemie.

Dmitri Feodorovici (Ștefan Sileanu) e de statură mijlocie, încheiat la toți nas-turii tunicii sale albe, cu părul creț, mereu încordat, bravura lui se exprimă în explozii bruște, puternice și scurte — în rest, seamănă cu Solionii din *Trei surori*, cînd ridică păhărelul, parcă trage pie-dica pistolului înainte de duel.

Ivan Feodorovici (Alexandru Repan) poartă cilindru negru și frac alb și este alcătuit în întregime din contraste: uneori, privirea lui încrezător-copilărească dă strălucire ochilor inteligenți și scrutători, dar cel mai des privirea e crudă și pătrunzătoare, dovedind nu atît voință, cunoaștere și credință, cît imboldul spre revoltă.

Aleksei Feodorovici (Dragoș Păslaru) e înalt, slab, cu privire adîncă, întotdeauna directă, obrajii îi sînt supti, se vede că devotamentul față de Dumnezeu și față de oameni este felul lui de a se depăși pe sine, de a-și depăși propria natură; sub rasa lui neagră colcăie aceleași patimi karamazoviene. Ei sînt înrudiți atît prin sînge, cît și prin structură. Și Ivan, și Alioșa, și Dmitri, și Smerdiakov sînt din aceeași rădăcină. Fiecare, într-un fel sau altul, josnic sau nobil, se va reflecta în celălalt. Dacă Feodor Pavlovici se poartă cu Alioșa ca un cățeluș tandru, Dmitri își va revărsa dragostea asupra lui Ivan, deși nu-l iubește și nici nu-l înțelege; iar Ivan, in-surgentul contra tiraniei, i se va destăi-nui lui Alioșa cel umil. Cum se atinge de Grușenka (Dana Dogaru), Alioșa simte puterea pasiunii karamazoviene și încearcă să se salveze prin fugă. Pen-tru regizor și pentru interpreți, această unitate a eroilor, interdependența lor

sînt extrem de importante, de comuni-tate alcătuită din atașamente, credințe și speranțe diferite. Numai asemănarea ne permite să descoperim diferențele de caracter și de temperament. De-a lungul întregului spectacol, Smerdiakov (Horațiu Mălăele) îi urmărește ca o umbră, ca un „om din subterana” sufletului lor, pe frații săi ipotetici. Încă de copil îi imita, parodia gesturile tuturor, de aceea, e tot timpul în mișcare. Apare ba din întunericul unei uși, ba dintr-o spărtură a gardului și rămâne în aceeași linie a mizanscenei cu Ivan sau Dmitri, uneori chiar cu Alioșa. Ascultă neîntrerupt, și biata lui minte le transformă ideile, idei care-l vor duce la crima fără de care n-ar exista nici pocăința.

Și personajele feminine ale acestui spectacol sînt pe măsura Karamazovilor. E nespud de greu să joci femeile lui Dostoievski, ele sînt întotdeauna esențe, simboluri ale unui tip sau altul de feminitate; în paginile romanului, ele sînt un miraj, halucinații fără trup, lipsite de fiziologie. Inevitabil, prin natura sa, tea-trul le prozaizează, materializează ima-ginile autorului. Dana Dogaru (Grușenka) și Ioana Crăciunescu (Katerina Ivanovna) sînt exact tonul general al spectacolu-lui și te conving imediat și definitiv. Plinuță, cu o grație de pisică, cu o gură mare, senzuală, cu un zimbet care pare copilăros și fără griji, dar e de o infini-tă desfrînare, Grușenka-Dogaru are o sensibilitate emoțională deosebită. Ea se molipsește parcă de incandescența gene-rală a patimilor celor care o înconjoară, înțelegînd cu inima raționamentele lor intelectuale. Sensibilitatea ei mobilă con-trastează cu ferența logică a trăirilor Katerinei Ivanovna-Crăciunescu — înaltă, slabă, cu o claie de păr roșu, cu niște ochi uimitor de expresivi și de pătrun-zători, care îi trădează inteligența rece și isterică. În viața de toate zilele, Ioana Crăciunescu e veselă și încântătoare, o poetă căreia i s-au publicat cîteva vo-lume, dar în *Karamazovii* este o Hedda Gabler de provincie care își disprețuiește propriile pasiuni, ce o aduc în epicen-trul unei istorii înspăimîntătoare și sin-geroase.

...Oribila scenă de la schit înnoadă conflictul acestui spectacol, îi definește tonalitatea tragică și severă, ascetismul său absolut și concentrarea asupra evoluției interioare a eroilor. Pe autorii spec-tacolului îi interesează devenirea intel-lectuală, spirituală a Karamazovilor, și de aceea Horia Lovinescu și Dan Micu au ales ca principal erou al dramatizării (spre deosebire de alte versiuni teatrale ale romanului) pe Ivan Karamazov. Extraordinarul actor care este Alexandru Repan demonstrează posibilitatea unei asemenea soluții. În spectacol nu există nici căpitanul Sneghirev, nici copiii, nici

Lizocika Hohlakova, dar creatorii lui au găsit loc pentru un adaos neașteptat, dar perfect motivat prin desfășurarea acțiunii. După povestea Marelui Inchizitor, Ivan ajunge la o reuniune tainică, unde îi va asculta pe Stavroghin (George Buznea), pe Kirillov (Radu Dunăreanu) și pe Svidrigailov (Valentin Teodosiu). Pe cei cu care se înfrățește prin ideologie și al căror revoluționarism provincial îi va provoca o și mai mare frământare. Tema dublului parodic, prezentă la Smerdiakov, reapare la Stavroghin ca o parodie a diavolului și a lui Dumnezeu, a carbonarului. Poza lui lipsită de conținut îl îngrozește pe Ivan. (O asemenea alăturare a unor motive diferite din romanele lui Dostoievski e desigur discutabilă și nu poate deveni o soluție universală. Dar, în cazul dat, talentul teatral al realizatorilor *Karamazovilor*, logica gândirii lor pătimășe, care lărgeste granițele karamazovismului, te obligă să accepți această libertate artistică.) În Ivan — așa cum îl joacă Alexandru Repan — răsună fiecare eveniment ce se desfășoară pe scenă, ca și cum episoadele romanului ar fi doar argumente ale contradicțiilor lui interioare. Ca și Alioșa, el vrea, de fapt, să-i cuprindă pe toți, să-i condamne pentru înrobirea de care, în fond, sînt nevinovați. Dar revolta, ca și libertatea, nu sînt pe măsura lui; Ivan se îngrozește de capcana în care-l atrage fapta sîngeroasă a lui Smerdiakov. El însuși are mereu nevoie de un sprijin. În povestea Marelui Inchizitor el îi vorbește lui Alioșa reze-mat de un stîlp al casei părintești. Iar cînd îl vede pe Diavol (sub înfățișarea lui Feodor Pavlovici — George Constantin, unul dintre cei mai buni actori români, interpretează cu o înaltă virtuozitate această proiecție șugubeață și per-

fidă a conștiinței lui Ivan), se agață de un fotoliu, ca și cum ar încerca să-și oprească mintea s-o ia razna.

Interesul față de problematica ideologică a romanului nu distruge viața spectacolului lui Dan Micu, trăirile eroilor. La Teatrul „Nottara“, *Karamazovii* este un fenomen artistic excepțional în care prevalează uimirea și entuziasmul în fața lumii și a omului și a tainei existenței lui; și înțelegerea abisurilor care amenință personalitatea și omenirea, ca atare; abisurile lipsei de credință și ale urii, ale vanității intelectuale și ale supunerii animalice în fața instinctelor. E un spectacol puternic, polifonic, care se receptează dintr-o respirație, deși durează aproape cinci ore. Polifonia vocilor actoricești se transformă în vocea unică, atotcuprinzătoare a lui Dostoievski.

— Eu îl admir pe Dostoievski — mi-a spus Horia Lovinescu după spectacol —, îl consider cel mai mare dramaturg al lumii. Creația lui este pasiunea mea. Încă acum șaptesprezece ani, cînd am venit la Teatrul „Nottara“, am vrut să fac un spectacol după proza lui Dostoievski. Și n-am reușit. Cînd m-am întîlnit cu Dan Micu și l-am invitat să lucreze la teatrul nostru, am înțeles că ne unește iubirea pentru Dostoievski și că vorbim aceeași limbă...

...Insemnătatea personalității lui Horia Lovinescu ar fi putut să-l facă inaccesibil, dacă n-ar fi fost zîmbetul înțelept și ironic care nu-l părăsește niciodată, zîmbet prezent și pe fețele tinerilor săi colegi. Relațiile dintre ei, apropierea lor sufletească par un dar al destinului, dar pe care îl obțin doar cei care lucrează de mult și cu dragoste împreună, cei care tind spre neprețuita clipă trecătoare, aspirație a adevăraților oameni de teatru...

(„Teatr“ nr. 10/1982)

În românește de
Magdalena BOIANGIU

