

Elogiul actorului

DALBUL PRIBEAG de **D. R. POPESCU** ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN TIMIȘOARA** ● **Data premierei: 11 noiembrie 1987** ● **Regia: IOAN IEREMIA** ● **Scenografia: EMILIA JIVANOV** ● **Distribuția: ION HAIDUC (Dobromir); LARISA STASE MUREȘAN (Aretia); TRAIAN BUZOIANU (Lucică).**

Una dintre cele mai frumoase piese ale lui Dumitru Radu Popescu, **Dalbul pribeag** (sau **Vinerea verde**), are șansa de a fi reprezentată în premieră absolută printr-un spectacol de referință al Teatrului Național din Timișoara, datorându-și înalta valoare artistică, în egală măsură, regizorului Ioan Ieremia, scenografei Emilia Jivanov și celor trei admirabili actori care-l joacă: Ion Haiduc, Larisa Stase Mureșan și Traian Buzoianu.

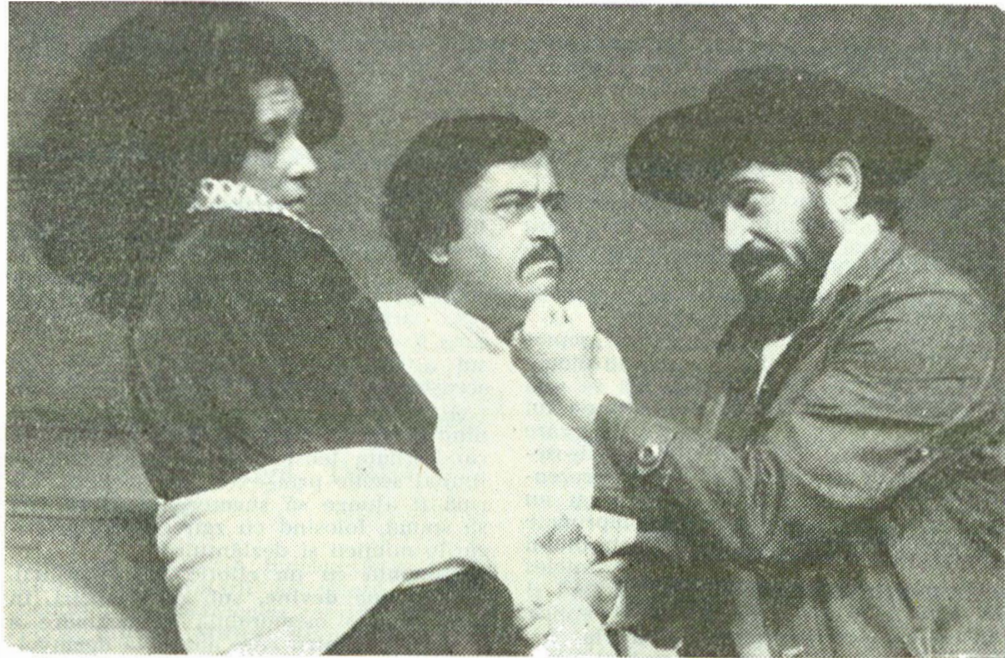
Piesa e nu numai dintre cele mai frumoase, ci și dintre cele mai reprezentative pentru dramaturgia lui D. R. Popescu, atît prin împlinirile, cît și prin neîmplinirile ei. E reprezentativă pentru poezia infuză a parabolei sale dramatice și pentru traiectul labirintic al demersului auctorial, pentru caracterul aluvionar al scriiturii, în care recunoaștem persistența motivelor centrale ale operei, esențializate acum pînă la configurarea unei adevărate arte poetice. E reprezentativă însă și pentru **shakespeareana** lipsă de măsură a acestei scriituri, declarat neinteresate de proporțiile geometrice și aspectul arhitectural al virtualei construcții scenice, pe care e dator s-o conțină totuși textul dramatic. Neîmplinirile nu țin, așadar, de literaritatea textului, ci de dramaticitatea construcției acestuia, ca piesă de teatru.

Relatarea amănunțită a „subiectului” într-o tramă pînă la urmă de tip polițist,

nu credem că și-ar afla locul aici sau că ne-ar ajuta prea mult la „descurcarea” unor lucruri, despre care vom afla, la sfîrșit, că nu puteau fi, prin însăși natura lor, decît „încurcate”. E vorba totuși de o crimă și de obținerea dovezii acestei crime (străvechi), cele trei roluri ale piesei, în multitudinea personajelor posibile pe care le ipostaziază, reluînd triumghiul anchetator-criminal-victimă. Invocata crimă din **Hamlet** s-a produs însă cu mult mai demult și continuă să se producă, omenirea sînd în umbră fantomei bătrînului rege Hamlet. Importantă e însă cunoașterea crimei, conștientizarea culpabilității ființei umane, singura care o poate conduce la o veritabilă purificare morală.

Pentru dramaturgul, ca și pentru romancierul D. R. Popescu, orice crimă comisă împotriva omului sau a umanității nu poate să rămînă nepedepsită, măcar prin cunoașterea ei, cu care s-a învrednicit dintotdeauna literatura. O cunoaștere care nu se substituie celei judiciare, chiar dacă-i poate împrumuta sau mima tehnicile, căci ea se desfășoară într-un alt plan decît cel real, fără a fi prin aceasta mai puțin importantă. O cunoaștere care își ajunge sieși tocmai pentru că are propriile-i mijloace și propriul ei scop, care este cel de purificare, nu de pedeapsă vindicativă. O cunoaștere a întunericului, dar și a luminii din om, un mod — specific teatral — de a-i „arăta” omului crimele și lasitățile de care a putut fi cîndva în stare, fără însă a-l cobori în propriii săi ochi, căci această cunoaștere a subconștientului e menită să-l înalțe la conștiința de sine. Poate că așa s-ar putea formula mai bine „subiectul” acestei piese, în care vocile conștiinței sînt cele care prind consistență scenică, în conturul amăgitor al jocului măștilor, al teatrului în teatru și al visului în vis, al actorilor care joacă niște personaje dar pot juca și rolul actorilor care au jucat mai demult aceste personaje, „coexistența” morților cu viii dînd o altă posibilă măsură a condiției umane, în infinitul cunoașterii.

În această plonjare la mare adîncime, parcurgînd straturile deplorabilului uman, în căutarea însetată a zăcămintului de lumină, ne întîmpină o fascinantă alternanță, coexistență și chiar osmoză de planuri, singurul pe care ar fi inutil să-l



Scenă din spectacol

căutăm fiind doar cel „realist”, în sens tradițional, acesta topindu-se demult în noua realitate, ficțională, a operei. Fantast și oniric, conștient și subconștient, individual și colectiv, substrat arhetipal și citat cultural, inserție folclorică și dicteu suprarealist, viitor și mai ales trecut (de la imperfect și perfectul simplu la perfectul compus și mai mult ca perfectul aceluiași personaj, aceluiași rol sau aceleiași situații dramatice), toate aceste planuri sînt la fel de reale în prezentul continuu al operei, ca și al conștiinței umane, căreia nimic din ceea ce-i omenesc nu-i poate rămîne străin.

Care este singurul spațiu spiritual în care această cunoaștere se poate produce? Teatrul. Și cine o face posibilă? Actorul. Ei bine, teatrului și actorului, piesa aceasta, în descendență declarat hamletiană, le aduce unul dintre cele mai mișcătoare și mai înălțătoare elogii din cîte s-au scris vreodată. Nu e deloc puțin și nu e pur și simplu întîmplător că acest superb elogiu al actorului și al teatrului, al oficerii actului teatral ca act de cunoaștere, desprins din ceremonialul unui zeu tragic, aparține spațiului spiritual românesc și culturii române contemporane.

Iată de ce sîntem convinși că valorile de fond și de substanțialitate ale acestui text dramatic prevalează asupra neîmplinirilor lui de construcție specific teatrală, nu mai puțin evidente însă. Astfel bogăția amintitelor interferențe de planuri — urmînd deliberat un excesiv traseu labirintic, în care atît personajelor cît și cititorilor (spectatorilor) li se întînd tot felul de curse — alimentează nu doar ambiguitatea estetică a lucrării, ci și sentimentul unei totale nedumeriri, ce

<https://biblioteca-digitala.ro>

însoteste parcurgerea a cel puțin două treimi de lectură. Iar aceste prime două treimi ale lucrării, ce nu sînt lipsite de o tensiune dramatică specială, dată de strănietatea derulărilor scenice, nu dispun totuși de un crescendo sensibil și nici de un suficient de variat relief dramatic, care să îndepărteze senzația de iritantă monotonie, mai persistentă încă în reprezentăție decît la lectură. Ca piesă de teatru, deci, lucrarea demarcază greoi și tirziu, chiar dacă textul dramatic, ca literatură, e incitant din prima clipă și nu rămîne nici un moment neinteresant. Foarte tîrziu din punct de vedere teatral, odată cu aflarea statutului de actori al personajelor Dobromir și Aretia, lucrurile prind să se clarifice și să capete ceva mai multă coerență. Și abia în ultima scenă, (ca în orice roman polițist care se respectă!), aceea a sinuciderii eternului criminal — Lucică (nu chiar Lucifer!), vom înțelege că toată bulversanta amalgamare de planuri își avusese totuși logica ei și coerența ei interioară, că asistasem în fapt la o admirabilă — deși excesivă! — folosire a procedeeleor teatrului în teatru și visului în vis, deoarece scenele prilejuite puteau să aparțină conștiinței vinovate a criminalului, torturantelor lui coșmaruri și chiar dorinței lui de ispășire, ce sfîrșește într-o lamentabilă și definitiv acuzatoare sinucidere — probă irefutabilă a crimei făptuite.

Paradoxul poziției lui D. R. Popescu, de dramaturg neinteresat de construcția dramatică a operei sale, invitîndu-și regizorii să taie cît vor, cu condiția ca totuși să se înțeleagă ceva din situația dramatică imaginată de autor, ne pune acum într-o altă situație paradoxală: aceea a

criticului care-i poate reproșa regizorului că nu a tăiat destul din textul dramatic. Sperăm ca impresia să nu fie totuși de hăcuire universală. Dar, dacă autorul poate „să nu se preocupe“ de aspectul arhitectural sau geometric al faptului teatral (nu doar pentru că, omenește vorbind, nu s-ar îndura să taie din propriu-i text!), regizorul e cu atât mai mult dator s-o facă. Altfel riscă să ajungă, ca în cazul de față, la un spectacol foarte lung, în trei părți, dintre care primele două sînt trenante și obositoare.

Această principală carență a reprezentăției este cu atât mai surprinzătoare cu cît regizorul Ioan Ieremia nu se află la prima lui întîlnire cu dramaturgia lui D. R. Popescu și cu tăieturile la care obligă. Dar, și în această situație, (deosebit de riscantă pentru publicul reprezentăției, cită vreme primele două părți nu vor fi reduse la jumătate și comprimate într-una singură!), meritele spectacolului sînt prevalente. Căci regizorul a înțeles și a simțit întreaga frumusețe de gînd și de suflet a acestei piese, ceea ce explică pînă și faptul că nu s-a îndurat, la rîndu-i, să taie, atît cît ar fi trebuit! Replica Aretiei, „Actorul este ochiul lumii cu care lumea se vede pe ea însăși și este ochiul care singur vede ce el însuși este“, pîrînd a veni din „Respirările“ lui Nichita Stănescu, esențială în sistemul de reflectări și iluminări ale semnificațiilor textului, devine cu exactitate pilonul central al edificării reprezentăției, cuceritoare în ultima sa parte.

Hanul sau hotelul — ca simbolic loc de trecere și de răscruce — al desfășurării acțiunii e înlocuit — în excepționala scenografie a Emiliei Jivanov — de sugestia unui Templu cu funcționalități multiple, de la oficierea actului teatral la posibila trecere dintr-o stare în alta, dintr-un registru de semnificații în altul și chiar dintr-o lume într-alta. Prin ridicarea și coborîrea unor emisfere, ce par a fi la început doar **dalbe flori de măr**, se va crea ușor senzația ridicării acestui templu în ceruri sau, dimpotrivă, a coborîrii lui pe pămînt, în funcție de deplasarea „locurilor“ acțiunii. Valorile plastice neobișnuit de sugestive pentru zona de spiritualitate către care poate evolua demersul actorilor (cantaonat doar de convenția măștilor) amintesc la un moment dat de filmul **Solaris** al lui Tarkovski, fără ca prin aceasta meritele viziunii regizoral-scenografice să fie mai mici sau mai puțin tulburătoare, pentru cine le pătrunde întreaga semnificație. Regretabilă e, pînă la un punct, doar repetarea procedului, care diminuează efectul uimirii inițiale, însoțind inefabila senzație de plutire imaterială. Numai despre scenografia reprezentăției s-ar putea scrie nu o cronică, ci un adevărat eseu,

iar creația Emiliei Jivanov ar merita-o cu prisosință.

La o asemenea altitudine ideatică a viziunii regizoral-scenografice, jocul actorilor trebuie să capete, la rîndu-i, o excepțională complexitate și o expresivitate teatrală cu totul ieșită din comun. Acesta și este meritul principal al actorilor acestui spectacol, care sînt puși în situația de a-și juca propria condiție, propriul misteriu, propria moarte și chiar propria viață de după ea. Ei reușesc paradoxul de a fi ei înșiși, cei pe care îi știam, dar și de a deveni cu totul alții, căpătînd o altă satură, prin această reprezentăție care-i consacră.

Actor de excepțională vocație, îmbinînd fericit laconismul expresiei cu incandescența tensionării lăuntrice, într-un limbaj scenic prin excelență modern, căruia îi ajunge să sugereze ceea ce vrea să spună, folosind cu zgîrcenie exteriorizările mimicii și dezlănțuirile glasului, în consonanță cu un eliptic desen gestual, Ion Haiduc devine, sub ochii noștri, în Dobromir, o memorabilă întruchipare a Actorului, pentru care aparenta dezinvoltură a schimbării măștilor poate echivala cu un sacrificiu asumat, în numele dreptului și al datoriei de a rosti — și de a face să se rostească prin el — adevărul. Jocul Larisei Stase Mureșan, de o marcată elevație spirituală în configurarea acestui simbol al Actriței tuturor timpurilor, împrumutîndu-și pasionalitatea personajelor interpretate, dar și împrumutînd-o pe a acestora, pînă la identificare, în actul creației scenice, se desfășoară în falduri bogate și învîluitoare, alternate secvențial cu rapide izbucniri temperamentale, diferențîndu-se astfel exact ipostazele personajelor care compun partitura rolului Aretiei. Deosebita pregnanță scenică a celor două interpretări, capacitatea de a da corporalitate nu numai personajelor, ci și ideilor pe care acestea le vehiculează, penetranța „vocii“ întrupate în expresie actoricească sînt fără îndoială atribute ale creației teatrale, meritînd a i se da locul ce i se cuvine.

Ion Haiduc în Dobromir și Larisa Stase Mureșan în Aretia deschid seria interpretărilor celebre ale acestor roluri, menite a intra în istoria teatrului românesc. Traian Buzoianu, în Lucică, descoperindu-și noi resurse interpretative, face una dintre cele mai solide și expresive creații ale sale, care-l așază printre actorii de frunte ai scenei timișorene.

Reîntorcîndu-ne la piesa lui D. R. Popescu, căreia n-am ezitat să-i semnalăm neîmplinirile de construcție teatrală, să adăugăm doar că ea aparține acelor rare iluminări ale spiritului, capabile să-și transmită spontan mesajul, dătător de sens, de adevăr și speranță.

Victor PARHON