

Indecizii regizorale și fluctuații actoricești

DORMIND PE UN ȘARPE de D. R. POPESCU • **TEATRUL DE STAT DIN ORADEA** • Data premierei: 8 iulie 1987 • Regia și scenografia: SERGIU SAVIN • Distribuția: EUGEN TUGULEA (Ilarie); ION ABRUDAN (Anton); ALLA TĂUTU (Georgeta); ION MĂINEA (Darcopol); CRISTINA ȘCHIOPU (Ella); MARCEL SEGĂRCEANU (Mureșcu); PETRE PANAIT (Tavi); LAURIAN JIVAN (Căpățână).

Titlurile pieselor lui D. R. Popescu — și atunci când pentru o singură piesă ni se propun, ca în cazul de față, patru titluri posibile: **Dormind pe un șarpe** sau **Patul de foc** sau **Omul care aduce zăpada** sau **Pe-acest verde țărâm de mare** — nu sînt chiar atît de aleatorii, cum pot să pară la prima vedere. De obicei șocante, avînd darul să intrige comoditățile receptării, ele funcționează și ca posibile chei pentru descifrarea și înțelegerea sensurilor operei, mărturisindu-i deopotrivă dimensiunea poetică și intențiile polemice, încărcătura simbolică și trimiterile culturale. Titlurile sînt nucleee semantice, descifrînd prin încifrare și avertizînd de la început asupra polisemiei operei, ce se oferă unei virtuale multitudini de lecturi regizorale și transfigurări scenice, urmînd a-și găsi fiecare, în text, îndreptățirea și argumentele proprii întemeieri coerente. Într-o mult mai mare măsură decît în structurile dramaturgice clasice, ale căror linii de forță și cîmpuri de convergență semantică ni se par (poate abia astăzi) aproape explicit, în obstinată „deconstrucție” a parabolilor dramatice ale lui D. R. Popescu, coeziunea tensională a textului pare să fie asigurată de existența unor forțe gravitaționale, iar convergența

cîmpurilor semantice e datorată alimentării lor din aceleași pînze freactice, în care arhetipul, mitologia și achiziția culturală „recentă” (de la Sofocle la Shakespeare și teatrul absurdului) se simt dezlegate de vechea lor corporalitate, oferindu-și potențialitatea unor noi „actualizări”, unor noi „sinteze moleculare”, determinînd cu totul alte întrupări decît cele știute. E în egală măsură posibil ca acest proces (care nu poate aspira decît la o nouă clasicizare) să nu fi ajuns încă la cristalizare și limpiditate sau ca receptivitatea noastră (tributară vechilor, dar verificatele ei criterii) să nu poată a le recunoaște de la început ca atare. Dar existența unei noi stări de agregare a materiei dramatice e printre cele mai sesizante caracteristici ale teatrului lui D. R. Popescu, oferind atributul definitiv al originalității sale.

Montînd un astfel de text dramatic, „libertatea” regizorului devine, cu evidentă, o formă specifică de manifestare a „necesității înțelese”. Iar întemeierea scenică, o expresie particularizată a înțelegerii textului. La lectură, spectacolul textului dramatic se cere descifrat de fiecare în parte. Pe scenă, spectacolul teatral ne propune o înțelegere dată, rezultat al descifrării regizorale. Specificitatea textului e, deci, cea care reclamă, în teatrul lui D. R. Popescu, o contribuție suplimentară din partea regizorului. Spectacolul său va continua să fie în funcție de text, dar va fi și mai evident mărturisitor pentru ceea ce ne-am obișnuit a numi viziune regizorală, punct de vedere original și gînd de spectacol, capabil să ne sensibilizeze emoțional și să ne inducă o dirijată stare de reflexivitate.

Cu alte cuvinte, regizorul nu mai e „obligat” să facă „altfel”. Mai ales din teama de a nu rămîne cumva „nesincronizat” cu ceea ce a auzit el că s-ar „purta” prin alte părți și ar fi deci „modern”, dar și din teroarea că o anumită parte a criticii ar fi dispusă să valideze numai după acest „criteriu”. Dramaturgul îi spulberă temerile. Nu există un fel dat de a face spectacolul după textul său. Într-un mod cît se poate de clar (explicit și în intervențiile sale teoretice), dramaturgul îi dă mină liberă regizorului, să aleagă el „un fel” de a vedea piesa



Eugén Ţugulea (Ilarie) și Petre Panait (Tavi)

(și chiar de a o structura ca fapt teatral), desigur (dacă se poate) chiar dintre cele care virtual i se oferă. Nemaifiind „obligat” să întoarcă piesa pe dos, regizorul e somat s-o întoarcă pe față. Nu să ne-o încifreze, la rindu-i, ci, dimpotrivă, să ne-o descifreze, avînd pentru asta toate „libertățile” după care poate tinjea. Numai că sarcina lui, artistică, nu va fi cu nimic mai ușoară decît înainte.

Iar dacă din scriitură — precum în **Dormind pe un șarpe**, piesă din aceeași familie problematică și stilistică din care va face parte și **Dalbul pribeag** — „anecdotică” nu va fi deloc „clarificată” de autor, dispus să-i sublinieze astfel caracterul conjectural, acordîndu-i mai mult o valoare referențială, în plan cultural, și doar una ipotetică în plan „real”, sarcina regizorală se va complica și mai mult, hățîșul de posibile înțelesuri, de semne și semnificații, dar și de piste false și amăgitoare racursiuri în dramaturgia universală făcînd cu atît mai necesară decizia sa. Lectura „albă” a textului, ca și „re-încifrarea” lui regizorală, devin soluții ale minimei rezistențe, practic inoperante în cîmpul de semnificații al textului, ce reclamă, potrivit dispunerii lui interne, găsirea unui fir al Ariadnei, care cel puțin să ne poarte prin labirînt, dacă nu să ne și scoată din el. Cu intuiții aproximative și tatonări nelipsite de interes, dar prea repede retractate, ne vom simți cel mult „în zonă”, dar vom rămîne cu regretul că, o dată cu regizorul — și, după cum am văzut, în mai mare măsură decît pînă acum, chiar din cauza lui —

n-am reușit să accedem la propunerile de substanțialitate ale textului, limitîndu-ne doar la receptarea unora dintre aspectele lui exterioare, nu neapărat înșelătoare, dar reprezentînd doar fragmente dispartate, ce nu ne pot sugera îndestul recompunerea mentală a întregului mozaic din care făceau parte.

Este exact ceea ce se întîmplă la Oradea, cu spectacolul **Dormind pe un șarpe**, în regia și scenografia lui Sergiu Savin. Regizorul a înțeles că „materialitatea” personajelor piesei este una de circumstanță, mai puțin importantă în raport cu valoarea lor simbolică, ideatică, dar a crezut că „neutralizarea” primei va sfîrși prin a o impune automat pe cea de-a doua. Ceea ce nu avea cum să se întîmple, programatică ștergere a reliefului scenic al personajului — prin modalitatea interpretării lui actoricești, derivate din tratarea regizorală — fiind în cel mai bun caz un nonsens, ca să nu scoatem totuși discuția din domeniul esteticului. Una este ca personajul să reprezinte ipostazierea unei idei, ce se materializează scenic tocmai prin vigoarea interpretării actoricești, și cu totul alta să-ți imaginezi că ideilor — chiar și în stadiul degradării lor succesive — le poate corespunde o eventuală devitalizare a jocului actoricesc, urmînd să semnifice „expresiv” chiar prin acest fapt! Oricît ne-am strădui, e greu să găsim o altă „explicație” jocului atît de fluctuant al actorilor (nu numai de la unul la altul, ci și în succesiunea aceleiași interpretări), alternînd rostirea „albă” a textului cu momente de „trăire” lipsite de contextul lor logic, cîtă vreme tonalitatea generală a viziunii și interpretării pare să se fi dorit aceea a unei distanțări reci și lucide. Se ajunge însă la o distanțare sterilă, pauperizantă în planul expresiei și expresivității scenice, care păstrează din această farsă grotescă doar halo-ul ei coșmaresc, nu și tragismul acelei condiții umane dominate de o pasionalitate ce se recunoaște oricînd capabilă de crimă, chiar dacă totuși (sau încă) n-a făptuit-o. O lume de fantoșe, jucate neconvîngător, nu mai e însă o lume capabilă de crimă și, cu atît mai puțin, de recunoașterea ei, fie și simbolică. Lipsită de fior tragic, farsa grotescă riscă să-și piardă atu-urile, relativizîndu-se însăși în crimă derizoriului și provizoratului, culpabilizate prin insignifianța la care ajung valorile morale.

Actorilor nu le mai rămîne decît să încerce a se salva după legea lui scapă cînc poate, întorcîndu-se la lucruri știute sau lăsîndu-se purtați de propria lor intuiție, fără a fi mai puțin în derivă în această vizibilă pendulare între ceea ce ar putea și ceea ce li s-a spus să joace.

E mai mult o zbatere pe loc (cu accente aleatorii și chiar neavenite), o tragere a căruței în prea multe părți deodată, ca să se mai poată urni. Paradoxal, se sugerează astfel ceva din universul piesei, fără ca efectul să aibă coerența și rigoarea unei demonstrații artistice. Folosit predilect de autor pentru crearea ambiguității, procedeul proliferării punctelor de vedere asupra aceluiași fapt e preluat **tal-qualo** de regizor, fără nici un efort de ierarhizare a nivelurilor semantice, fără nici o dorință și decizie de a **actualiza** virtualitățile textului, prin instaurarea ordinii faptului teatral. În aceste condiții, desigur că nu mai poate fi vorba de creații actricești, ci de compromisuri actricești, care, în cel mai bun caz, reușesc să nu abdice de la statutul profesionalității. E cazul lui Ion Măinea în Darcopol (personajul care nu aduce ploaia, dar ar putea să aducă zăpada, însă la a cărui asasinare „reală” s-a renunțat totuși în spectacol — nu se știe de ce) și al Cristinei Schiopu în Ella (o Ea a tuturor timpurilor, ațîțind patima îndemnătoare la crimă, dar capabilă să inspire și regenerare morală, în noi cicluri vi-

tale), ambele personaje fiind de reținut prin calitatea teatrală (intrinsecă) a interpretării. Ion Abrudan (Anton), Alla Tăutu (Georgeta) și Petre Panait (Tavi) se mențin cu greu pe linia de plutire, ultimul demonstrând resurse bogate, în cluda inadecvatel sale distribuirii în acest rol. Interpretarea lui Eugen Țugulea, în fostul revoluționar de profesie Ilaric, ilustrează amintitele fluctuații actricești pînă la pierderea reliefului scenic. El e inexistent la Marcel Segărceanu (Mulețescu) și devine de-a dreptul aberant, de un comic involuntar, la Laurian Jivan (Capisizu).

Mai inspirat în conceperea cadrului plastic al reprezentației (cu contribuția notabilă a picturii în decor, semnate de Maria Minchevici), regizorul Sergiu Savin a intuit zona de semnificații a textului, dar n-a izbutit în edificarea coerentă a corespondențelor sale de teatralitate, ce aveau nevoie de un punct de vedere structurant. Meritul reprezentării textului în premieră absolută nu e însă deloc neglijabil.

Victor PARHON