

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

Alunecarea spre rîs

Aproape toți cei care s-au întâlnit la un moment dat cu **Slugă la doi stăpîni** — fie prin lectură, fie printr-un spectacol oarecare — au considerat-o o piesă definitiv catalogată; fără îndoială — un model al genului, un „summum” de comedie, impecabilă demonstrație de simetrie în arhitectura dramatică (aproape fiecare situație și fiecare personaj își are replica sa, „à l'envers”, în alt segment al tramei), joc frenetic, strălucit, al qui-proquo-urilor, descendentă inocentă și crudă a unui stil, a unui mod de a trăi teatrul, pe care călăul-vampir, sior Goldoni, îl ucisea cu nonșalanță — „commedia dell'arte”. Pe mantia de triumf a **Slugii...** se mai distingeau încă stropii de singe ai adevăraților Truffaldino și Pantalone...

Ce se mai putea spune, sau face, în plus? Netulburat, de la înălțimea soclului său, fostul uzurpator Carlo Goldoni privea zîmbind la zvăpăiala urmașilor săi. Mici artificii, un actor mai inspirat decît altul, o montare mai ingenioasă decît alta, nu făceau decît să-i sporească superbia. Nici iconoclaștii — cînd s-au ivit, după vreo două secole — n-au încercat să-i dărîme statuia, ci doar să o lumineze altfel.

Dar să lăsăm lirismul (oricît de întemeiat ar fi el) la o parte. Dacă judecăm doar două din întrupările scenice ale acestei piese — una întîmplată la „Piccolo Teatro”, sub bagheta inegalabilă a lui Strehler, alta chiar la noi (și nu de mult), la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț — vom observa că amîndouă, deși total diferite ca factură, nu fac altceva decît să reafirme conceptele clasice despre **Slugă la doi stăpîni**; este drept — folosind, fiecare, sintaxa sa proprie. La „Piccolo” era o izbucnire de vitalitate (foarte italienească, de altfel), umbrită doar spre mari depărtări de o urmă de amărăciune. Caracterele dobîndeau o complexitate nebănuită, se citeau în ele clarobscururi pe care — evident — genialul nu le formulase niciodată explicit.

La Piatra Neamț, comedia — la fel de molipsitoare ca întotdeauna — părea a fi rezultatul acțiunii unui mecanism extrem de laborios, alcătuit prin decompuneri și recompuneri fulgerătoare, paradoxale. Personajele rămîneau un fel de siluete, menite să pună în mișcare gesturi și replici, să le transfere acestora semnificațiile dintr-o categorie logică în alta. Dar (și aici se dovedea invulnerabil Goldoni) istoria și morala piesei rămîneau — și într-un caz și în celălalt — aceleași, la fel cum le înfățișaseră (mai rudimentar, probabil) și primele trupe ambulante.

Și iată — fără alte comentarii — spectacolul cu **Slugă la doi stăpîni** de la Teatrul de Comedie, pus în scenă de Tudor Măreșcu. Cite ceva din spectacolele citate există și aici (s-ar putea ca regizorul în cauză să nu aibă habar de ele, dar nu asta contează acum); plutește și aici o irizare în clarobscur — mai ales în final, o dată cu uciderea lui Truffaldino, cînd toți eroii se întorc — sfîelnici și cu umilință — la măștile commediei dell'arte; mecanismul de ceașornic — desfăcut și refăcut cu mîgală de orfevru — funcționează și aici, ba chiar și folosește roțițe, angrenaje noi. Dar ceea ce urmărim în scenă este o întîmplare cu o „mafie” cît se poate de contemporană, perfect, solid ancorată în textul marelui comediograf, plauzibilă pînă în cele mai mici amănunte. Cu o condiție: să fi acceptți cheia. Iar cheia — surprinzătoare, aparent redundantă — este parodia.

„Parodia” la o „comedie” sună, într-adevăr, aproape a pleonasm. Și totuși, situația este reală, spectacolul este scriitor, umorul imaginilor scenice este — și aici — contagios, transferul sensurilor — sorginte a comicului, dintotdeauna — este mai acasă decît oriunde (mai mult, mutațiile se petrec de la un întreg sistem de referințe la altul). Însă Goldoni, pe soclul său, începe să fie învăluit într-un soi de abur, de ceață.

. Nu vreau să judec acum spectacolul (am făcut-o într-unul dintre numerele trecute), ci fenomenul. Ce se întâmplă. Este vorba de o simplă ambiție regizorală, de o neîncredere funciară în virtuțile dramaturgului (oricare ar fi el), sau de un irepresibil instinct de persiflare? „Cazul” reprezintă un accident sau se integrează unei serii?



Am întreprins acest lung preambul, și am ales (arbitrar, desigur) aceste exemple, pentru a-mi facilita o punte de legătură spre obiectul propriu-zis al demersului meu, care ar fi încercarea de ordonare a unor observații disparate, acumulate în timp, mai mult sau mai puțin involuntar. Ele privesc un proces concret de transformare petrecut în teatrul/spectacolul românesc contemporan (dar este observabil — într-o sincronie relativă — și pe alte meridiane și paralele) și pe care l-aș numi — preluând un gând al mult-dulcelui Nichita — alune-carea spre ris.

Este o devenire a cărei protoistorie ar merita cercetată, însă nu de către mine, hie et nunc. Mă ademenesc mai mult anii din urmă, apăsăți de influența benefică a unor regizori ca Pintilie, Moisescu, Harag, Ciulei, Șerban și alții — „ucenici vrăjitori” deveniți între timp clasiți — care au deschis tot mai mult porțile unor hohote de râs uriașe și neașteptate, izvorite tocmai din locurile unde păreau că domnesc doar calmul și rigoarea, prea des și prea mult academicizate. Spectacolele lor cu *Proștii sub clar de lună* și *D'ale carnavalului* (Pintilie), *Cîntărețul cheală* și *5 schițe* (Moisescu), *Moartea lui Tarelkin* și *Procesul* (Harag), *O scrisoare pierdută* (Ciulei), *Ubu-Roi* și *Noaptea încurcăturilor* (Andrei Șerban) — și nu sînt, acestea, singurele — fără să fie concomitente, au fost totuși jaloanele aceluiași drum, care începe cu o interogație și se termină cu o ironie, dacă nu cu un sarcasm. Motivul interogației este, de regulă, solemnitatea, cel al ironiei — versatilitatea condiției umane.

Interesant de remarcat este însă faptul că nici unul dintre acești eminenți creatori de spectacole (poate cu excepția lui Valeriu Moisescu) nu s-a dedicat în exclusivitate comediei (la unii — vezi Ciulei — constituie chiar o parte neglijabilă din bibliografia operei lor). Există — și cîntăresc greu — în cariera lor și spectacole grave, înfiorate, tulburătoare de amare, în care drumul pare a fi parcurs în sens invers. Pintilie și Harag cu *Livada cu vișini*, Ciulei cu *Furtuna*, Șerban cu *Iona* (exemplele se pot înmulți) por-nese parcă de la un zîmbet și ajung să



O caricatură subtilă și rafinată, în stil „retro”: Dinu Cernescu în „...Escu”, Teatrul Giulești

descopere risul, suferința și durerea lumii întregi. Surisul (care nu a fost niciodată candid) se izbăvește prin lacrimă. Ei au ris și au ispășit. Dar ceilalți?

Ceilalți — grupul „mai tinerilor”, ajunși și ei, astăzi, la vîrsta deplinei maturității artistice — au fost nevoiți să preia o dublă apăsare culturală. Ei s-au format și și-au afirmat personalitatea nu numai sub presiunea spectacolelor menționate mai sus (în realitate — cu mult mai multe și semnate de mai mulți creatori), ci și marcați de contactul direct cu o nouă literatură dramatică (mă refer, aici, numai la cea românească), o dramaturgie care se născuse și își prezentase primii ambasadori într-un singular proces de simbioză — de influențe reciproce — cu activitatea scenică a regizorilor respectivi. O atare simbioză poate fi recunoscută (spre a mă limita la un singur exemplu) în coincidența Mazilu-Pintilie înscrisă pe afișul *Proștilor sub clar de lună*, o coincidență cu rezultate salutare — și imediate, și în timp — atât pentru dramaturg cîlt și pentru regizor. Stilul Mazilu și stilul montărilor Mazilu inaugurat de Pintilie avea să devină un început de școală, de drum artistic (nu singurul posibil, desigur), deloc ușor de ignorat pentru cei care au urmat. Prin el se acredita — mi se pare, pentru prima dată în cultura noastră — sistemul „dublei ironii”, al „satirei de gradul doi”. Disecat (și, inevitabil schematizat prin această direcție grăbită), el se prezintă în felul următor: există un prim nivel, explicit, al satirei, derivat din însăși condiția



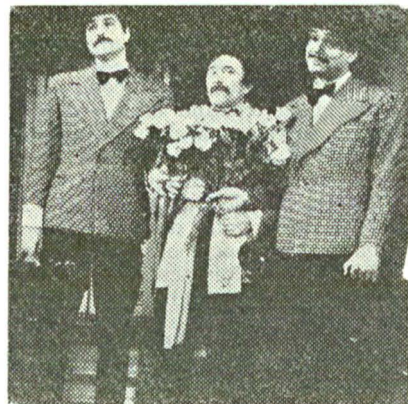
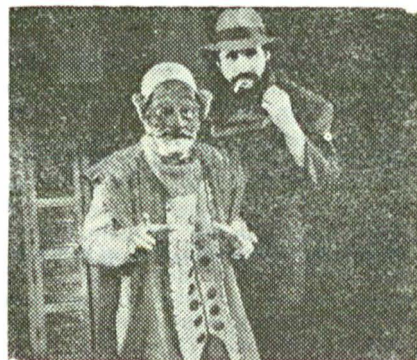
Violență autodenunțare a personajelor: Alexandru Tocilescu în „Concurs de frumusețe”, Teatrul de Comedie

morală și din comportamentul social al eroilor (de regulă, aceștia sînt mincinoși, hoți, ariviști etc.), care îi marginalizează de la bun început; s-ar putea spune că scopul satirei a și fost atins. Dar mai există și un al doilea nivel, acela „satiră de gradul doi”, despre care vorbeam, în cadrul căreia chiar personajele se autoincriminează vehement, cu superba dezinvoltură a inconștienței, într-o libertate absolută față de orice cod moral. Celebra replică maziliană „Poate fi omul atît de ticălos? Poate.” nu are înțeles, dacă este exprimată într-un registru întristat sau compătimitor, ci numai dacă este subsumată unei stări de deplină încintare față de nimicnicia pe care o conține. Efectul satiric este copleșitor, cu condiția ca mizanscena să îi găsească cheia exactă. (Numai aparent paradoxal, această cheie înglobează foarte multe din rigorile realismului scenic.)

Dar dacă Teodor Mazilu a fost un deschizător de drumuri, el nu a fost — în nici un caz — și un unicat. Aproape concomitent, sau imediat după primele sale piese, au apărut și Ion Băieșu (cel din *În căutarea sensului pierdut* și din *Dresoarea de fantome*, dar și din *Tanța și Costel și Preșul*), Dumitru Solomon (cu *Parabole*), Marin Sorescu (cu *Există nervi*, prima variantă), apoi Tudor Popescu (cu *Paradis de ocazie*), Mihai Ispirescu (cu *Un loc pe terasă*), Eugenia Busuiocanu (cu *Mirele și Nașul*), Dinu

Grigorescu (cu *Fluturi de noapte*) și nu numai ei. Descendența maziliană este departe de a fi încheiată.

Sînt de observat, pe marginea acestei enumerări sumare, cel puțin trei lucruri: mai întîi, că nu m-am referit la o serie de alți dramaturgi cu o activitate notorie în aceeași epocă (ce debutează în anii '60), cum ar fi Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Mircea Radu Iacoban, Gheorghe Vlad ș.a., chiar dacă ei au semnat (și) comedii de un real succes; apoi, că — nici din autorii invocați — nu am numit întreaga lor operă comediodgrafică; și, în fine, că pînă și între piesele alese spre exemplificare există mari deosebiri de structură dramatică, de limbaj comic, de zone tematice, paleta lor stilistică desfășurîndu-se de la — să zicem — absurd (Băieșu) la hiperrealism (Tudor Popescu). Sînt disocieri deliberate, izvorîte din dorința de a circunscrie mai exact aria de răspîndire a acelei „satire de gradul doi”, cu un rol aparte în configurația actuală a spectacolului românesc, care a avut darul



Mecanism de ceașornic — desfăcut și reăcut cu mișcăla: Tudor Mărăscu în „Slugă la doi stăpîni”, Teatrul de Comedie

de a-i dubla și „literar“ demersurile regizorale ale predecesorilor. Care s-au întâlnit cu ele în momente de referință pentru teatrul contemporan, cu radiații în zonele sale cele mai disparate și mai neprevăzute.



Astăzi, nu mă mai miră faptul că — la vremea lor — multe din experiențele care traduceau în gest scenic concret această atitudine, această stare de spirit, au fost considerate și etichetate doar conform aparențelor lor iconoclaste. Era firesc să se întâmple așa, mai ales dacă ne gândim că multe din spectacolele care evidențiau punctul de vedere al „noului val“ din regia românească nu apelau numai la autori contemporani, ca Mazilu, Băieșu, Sorescu, Solomon și ceilalți, ci și la redutabilele opere ale clasicii, printre care cea a lui Caragiale — maestrul inegalat al risului, sub toate formele sale — era cea mai tentantă și mai des preferată. Încă de la memorabilul **D'ale carnavalului** al lui Pintilie se auziseră voci care discutau, mai mult sau mai puțin fățiș, despre „blasfemie“ (ciudat este că — judecând obiectiv — Pintilie surprindea aici mai puțin prin invenții ce țineau de o viziune comică, el inova cu mult mai substanțial explorând un substrat tragic nebănuit în comedia lui Caragiale). Au urmat apoi toate celelalte piese ale marelui dramaturg (las la o parte cazul **Năpastei**, care se cere comentat într-un alt context), de la **O noapte furtunoasă** (Alexa Visarion și Dan Micu) și **O scrisoare pierdută** (Ciulei), la **Conu' Leonida față cu reacțiunea** (Alexandru Dabija, Dominic Dembinski și Dragoș Galgoțiu), ca să nu mai vorbesc de schițele, articolele, epistolele sale, montate în colaje ingenioase și, nu o dată, incitante, toate făcute în încercarea explicită de a descoperi și exploata prin spectacol alte și alte fibre, direcții comune ale scrisului său.

Toate aceste montări nu au fost și împliniri teatrale de o aceeași altitudine valorică. Dar ele nu puteau provoca — „de plano“ — decât refuzul fie al acelor prea închiștiți în propriul lor dogmatism, fie al celor care nu aveau în memorie — ca unic punct de referință acceptabil — decât încă recentele spectacole ale lui Sică Alexandrescu (de altfel, cu merite de netăgăduite, și acestea). Pentru că, indiferent de diferențele calitative, în fiecare dintre ele se putea desluși tentativa de lărgire a dimensiunilor umoristice ale textului, descoperirea unor noi potențieri satirice în literatura, altele decât cele acreditate, antologate, de mizanscenele anterioare. Iar această redimensionare a registrului comic s-a făcut, de cele mai

multe ori, prin apelarea la un al doilea nivel de distanțare ironică, peste cel original, intenționat de autor.

De aici și pînă la tendința de a descoperi (dacă nu chiar de a inventa) noi piste de umor în fiecare piesă ce urma să fie pusă în scenă nu era decât un pas, și acest pas a fost făcut cu o dezinvoltură remarcabilă. Nu mai avea importanță dacă „subiectul“ operației în cauză era un autor clasic sau unul contemporan, după cum nu mai avea importanță dacă opera respectivă fusese concepută sau nu inițial drept o comedie. Orice mijloc prin care se putea supralicita capacitatea unui text de a provoca risul era binevenit și utilizat cu maximum de eficiență. Dinu Cernescu, în **„Escu**, elaborează o caricatură subtilă și rafinată, în stil „retro“; Alexandru Tocilescu, în **Concurs de frumusețe**, își împinge personajele spre limitele isteriei și grotescului, obligându-le la o violentă autodenunțare (în schimb, în **Nevestele vesele din Windsor**, spectacol travestit într-un musical exuberant și contagios, ridicolul unor eroi și al unor situații este privit cu indulgență, umorul este descoperit în expresiile sale benigne, tonifiante); Tudor Mărăscu transformă o comedie lirică, **O dragoste nebună, nebună, nebună...**, într-o parodie mușcătoare la adresa idilismului și bucolicului; Cătălina Buzoianu descoperă în romanul Gabrielei Adameșteanu, **Dimineața pierdută**, pagini încărcate cu cel mai tipic comic de situații; Silviu Purcărete, în **Piațeta**, maschează sub faldurile unei comedii delirante, cu cascade de gag-uri, raporturi umane de o delicatețe extremă, resimțite aproape senzorial — nu cerebral — sub hohotele de rîs. Și exemplele s-ar putea înmulți.

Am da dovadă de superficialitate și am fi nedrepti dacă am socoti fenomenul o simplă modă. De altminteri, am văzut că el își află rădăcini ferme în tradiția culturii noastre teatrale. Pe de altă parte, el răspunde unor stări de spirit contemporane (și, în egală măsură, universale), din ce în ce mai pregnante și pe care nu putem să le eludăm. Amestecul categoriilor estetice, instaurarea tot mai triumfătoare în artă a tragicomicului sînt și rezultatul unei nevoi tot mai pronunțate de eliberare prin rîs de motivele de stres care ne înconjoară. „*Homoludens*“ își reclamă cu tot mai multă vigoare drepturile și — printre acestea — nu cel mai neimportant este acela de a rîde. „Alunecarea spre rîs“ nu este nici o utopie, nici o hîrjoană juvenilă. Este una din șansele lumii de a evita rigiditatea, nemișcarea.

Dinu KIVU