

# Consecințele crizei de adaptare

Evoluția artistică a tinerilor regizori, ținând de însăși profesia lor, ce reclamă mereu noi validări în timp, cunoaște un prim obstacol, decisiv uneori, la începutul carierei. Schimbarea condițiilor înfăptuirii actului artistic, după absolvirea institutului, generează un dezacord, o decalare de mentalități și de concepție artistică, chiar de muncă efectivă, datorate vârstei, formației, orizontului de referință. Părăsind institutul, unde realizatorii scenici (cvasi-)coetanei trăiau în aceeași atmosferă de idei, tehnici, modalități artistice, într-o baie de influențe asemănătoare, ușor transmisibile, acordabile în însăși diversitatea și spontaneitatea lor juvenilă, tinerii regizori se găsesc în fața unor coechipieri a căror participare la actul artistic are o cu totul altă factură. Mai ușor sau mai dificil de traversat, orice încadrare în colective de teatru constituite e o criză de adaptare, cu consecințe considerabile în personalitatea creatoare a fiecăruia. Adevăratul impact cu profesia acum începe. Proces mediat, munca regizorului, prin însăși esența ei, este condiționată de comunicare și orice impedimente de această natură se reflectă negativ în produsul artistic finit.

Antrenamentul depășirii dificultăților de transmisie cu colaboratorii imediați devine de aceea o etapă deosebit de însemnată a inițierii în meserie, hotărâtoare pentru stilul de lucru, concretizarea ideilor artistice, personalitatea și autoritatea regizorului. În fapt, pentru materializarea competenței lui estetice și înfăptuirea performanței profesionale.



**Două momente din „O noapte furtunoasă” :**

**Ion Măinea și Eugen Țugulea**

**Ileana Iurciuc și Anca Miere-Chirilă**



Repartizat la Teatrul de Stat din Oradea, tînărul regizor Laurian Oniga a realizat în numai cîteva luni două premiere importante. Opțiunile repertoriale măriturisesc atracția lui pentru valoare și noutate.

Dacă **O noapte furtunoasă**\* probează ispita găsirii unor sensuri insolite în cunoscuta capodoperă caragialeană, care a avut parte în ultima vreme de memorabile înscenări, un răspuns la provocare în spiritul emulației, **Maestrul cîntăreț**\*\* de Frank Wedekind se înconjoară de virtutea temerară a pionieratului: montarea în premieră pe țară a dramei unuia dintre corifeii teatrului modern. Aceste premise spectaculare vădesc o gândire teatrală matură, benefică și oportună, întrucît edifică viața teatrală pe textul major, producînd prin înfăptuirea scenică și meritata reparație datorată marilor precursori.

Finalizarea celor două înscenări atestă grija elaborării spațiului ca definitoriu pentru lumea înfățișată, atenția acordată învelișului sonor — cuvînt, glas, convertirea aparițiilor scenice în voci (prin reducerea distribuției vizibile). Comprimată în linii esențiale și arii, mișcarea nu e diversă, ci mai curînd austeră. Spectacolele sînt, chiar în pofida agitației scenice uneori, mai curînd statice. Dacă în **Maestrul cîntăreț** (a doua montare în ordine cronologică), faptul pare să tindă spre investirea tensională a situației scenice prin această voită nemișcare, în **O noapte furtunoasă**, mișcarea pare să scape controlului regizoral, generînd contradicții de idei, de intenții, de stil. Regizorul pare nedecis sau decis pe porțiuni cu privire la semnificațiile întregului, spectacolul evoluînd ca o înnădire de gînduri și răzgîndiri.

Montarea piesei caragialeene demarează ca o comedie în care nou este mai ales spațiul plasării eroilor — o construcție simetrică în stil brîncovenesc, cu pereți albi, curați, colonade, decoruri aurite, nișe cu icoane. În centru se află, emblematic, icoana Sfîntului Gheorghe. Cadrul sugerează procesul parvenirii burgheziei românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea, clădirea pîrînd un bun recent dobîndit al unor îmbogățiți, oricînd în stare să-și înlocuiască (după spusele lui Jupîn Dumitrache) achiziția. Frumoasele colonade amintind puritatea interioară mănăstiresc sînt împodobite cu ghirlande de ceapă și usturoi (nu numai pentru alungarea necuratului) și cu pămătufuri impunătoare de cimbri și alte mîrodenii. În locul solidului mobilier boieresc, în mijloc tronează niște lavițe improvizate din șipci, o masă mică, o cană, un bîld roșu, o sticlă goală. Alcătuit cu sigu-

ranță și ingeniozitate, decorul acesta, semnat de Maria Malița, se va dezagrega simptomatic — dar stupefianț, discordant, parcă din alt spectacol — în final, convertindu-se, prin pereții anume prăbușiți, într-o impunătoare construcție-templu și forum, care îl întronează pe Rică Venturiano drept zeitate tutelară și tribun al unei lumi de sub-lume. Toți eroii, striviți în final sub eșafodajul dezmembrat al edificiului, vor privi cutremurați, printr-un luminator ca o gură de canal, viziunea acestuia Rloă-profet, avînd alături drept misterios protector divin și „geniu bun” pe Sfîntul Andrei (în persoana lui Spiridon, identificat succesiv cu Caragiale și cerescul patron). Intenția pare aceea de a-l investi pe Spiridon ca sforarul comediei, cel care manevrează eroii-marionete. Eugen Harizomenov deține multipla misiune de a bîntui fantomatic pe acoperișul construcției și de a lua înfățișarea lui Caragiale — ochelari, toc și călîmară — în timp ce rostește cunoscutul monolog despre Jupîn Titircă-Inimă Rea. Nu originalitatea ideii (sau absența ei) incomodează, ci înfăptuirea ei, ruperea unității spectacolului, care pînă la instaurarea utopiei comice funcționează — eu stridentă — în tonalitate comică, iar de aici virează fără preaviz în teatru absurd. Fărîmițarea intențiilor sau revenirea asupra lor creează contradicții și scrișnete, o anume inaderență interpretativă. Prin slalom uriaș și impasuri opimante, actorii s-au străduit să-și facă datoria. Eugen Țugulea a proiectat liniile unui Jupîn Dumitrache martirizat de onoarea lui de familist; în mod

• **O NOAPTE FURTUNOASĂ de I. L. CARAGIALE • TEATRUL DE STAT din ORADEA • Data premierei: 11 decembrie 1987 • Regia: LAURIAN ONIGA • Scenografia: MARIA MALIȚA • Distribuția: EUGEN ȚUGULEA (Jupîn Dumitrache); ION MĂINEA (Nae Ipingscu); TIBERIU COVACI (Chiriac); EUGEN HARIZOMENOV (Spiridon); PETRE PANAIT (Rică Venturiano); ANCA MIERCHIRILĂ (Veta); ILEANA IURCIUC (Zița).**

\*\* **MAESTRUL CÎNTĂREȚ de FRANK WEDEKIND • În românește de SIMION DĂNILĂ • TEATRUL DE STAT din ORADEA • Data premierei: 2 februarie 1988 • Regia: LAURIAN ONIGA • Scenografia: MARIA MALIȚA • Distribuția: DANIEL VULCU (Gerardo); KOVÁCS ENIKŐ (Doamna Helena Marowa); MARCEL SEGĂRCEANU (prof. Dühring); LI-OARA BRADU (Miss Isabel Coeurne); Voci: MARCEL POPA (Müller), NICOLAE BAROSAN (Servitoral), GEORGE VOICU (Liftierul).**

susținut și istovitor în tonurile înalte și precipitate ale rostirii, gonit parcă de fantoma conțopistului, pînă la pierderea suflului. În umbra lui, Ion Măinea a schițat degajat, în surdina, un Nae Ipingscu chicotind tainic pe seama adevărului. Anca Miere Chirilă a oftat cu sinceritate și timbru de contraltă în amorul chinuit, carnal și pătimaș al Vetei pentru Chiriac. Zdravăn și cu inițiativă, Tiberiu Covaci a recurs la pantomimă și masaj pentru a deveni mai convingător în manevrele împăcării cu amanta. Zița și-a clamat nefericirea prelungită samavolnic după „dezvolt”, cu aplombul și debitul Ilenei Iurciuc, iar Rică Venturiano s-a precipitat în ofensiva amoroasă ca și în infloriturile retorice, prin prestația lui Petre Panait. În tot a existat o indecizie ideatică și de concretizări ce se cere neapărat remediată (demers posibil în speță) intrucît sabotează nivelul estetic, reamintind obstinat lipsa de măsură și de gust. Zița urlă manevrînd vulgar icoana Fecioarei, deși aceasta nu adaugă nimic semnificațiilor reprezentăției, se exploatează prelung emoțiile viscerale în prezentarea idilei dintre Veta și Chiriac și a fiecăruia în parte. Precipitarea lui Rică Venturiano o obligă pe Veta, în cunoscuta scenă nocturnă, la o stîmjenitoare participare pasivă etc.

Fascicolul luxuriant de idei fragmentare anunță virtualele versiuni scenice ale **Noptii** buclucaeșe, pe care, aflat la început de carieră, tînărul regizor Laurian Onița le va putea realiza. Garanțiile lor de izbîndă vor fi meditația calmă, decizia opțiunii, coerența, adaptarea abilă la posibilitățile interpretative ale echipei actoricești.

Mult mai strunită, montarea dramei **Maestrul cîntăreț** supune textul lui Frank Wedekind unei lecturi unitare. Construirea spectacolului prin minus-simțire pînă la un moment dat pare să vizeze crearea unui tip de relație insolită cu receptorul. Disonanțele intenționate țintesc iritarea lui, șocarea, dominarea ostentativă. Iar armele atacului la obșnuințele lui de spectator sînt adecvate. Problematika statutului precar-strălucitor al vedetei devine suportul experimentării unor cupluri emoționale și atitudinale antinomice (iubire-ură, dependență-independență, sclavie-dominanță, aservire-revoltă) avînd ca rezultată o dominantă ambiguă, complexă. Tot spectacolul renaște retrospectiv din focarul finalului, din aplauze chiar. Îmediat după metafora vizuală a suferinței chircite (cîntărețul wagnerian Gerardo-Oskar se prelinge scrișnit, deformat de alunecare, pe sticla propriei colivii) urmează aplauzele, ilustrare a mirajului succesului, timp în care vocea actorului repetă insultarea publicului; demascarea voracității lui. Publicul-devora-

tor, destinat ar la ritualului atroce al jertfirii de sine a artistului, e ultragiat vindicativ de însuși idolul său. Această soluție regizorală îndrăzneată potențează problematica spectacolului, propunînd retrospectiv un conținut vidurilor emoționale din care s-a edificat.

Departate de a fi cadrul descris în drama lui Wedekind, scenografia Mariei Ma-lița conține sintetic coordonatele dramei. Într-un țarc de sticlă-acvariu, virtual turn izolator, prin fațetele căruia viața se vede cu ochi de muscă, se vămuesc trăirile între o Rosinantă defațecată și un pian. Tirite pretutindeni, înfășate ca mării mutilați sau ca mumiile, cele două piese de decor divulgă nu numai un cronic provizorat, ci și izbitoarea infirmitate a protagonistului. Fantoșe monstruoase semnificînd mortificarea vieții, ele însoțesc veșnica lui itineranță, neîncetata lui tortură. În spate, o ușă albă, spațioasă, dreaptă, ușa ieșirilor elegante, neutre, străjuiește inutilile intruziuni și implacabilele dezertări. Artistul își cenzurează viața pînă la epurarea a tot ce-i viu și omenesc.

Albul feșelor și al sacoului protagonistului pune în evidență obrazul său întunecat, negrul ochilor, cearcănele de artist, profunzimea privirii, trăirile-l sumbre. Întreg personajul interpretat de Daniel Vulcu, frumos la modul malefic — ceva din înfățișarea lui il amintește pe Leonard —, sugerează damnarea romantică. În pofida ei, răzbat din maestrul interpretărilor wagneriene superstiția oarbă a ascetismului, programarea pragmatică a jertfirii ca îndrituire a insațiabilității artei. În ciuda urii morocănoase și a unei nemulțumiri stăruitoare, cîntărețul o slujește necondiționat. Cu o dicție avînd modulații cu linie fixă, monotonă, repetată în aceeași gamă aspră și seacă, Daniel Vulcu, fără a fi cu totul în rol — fi lipsește subtilitatea cu care pot fi surprinse chiar suflutele rudimentare, punți de nuanțare psihologică aparținînd interpretului, nu eroului — are meritul de a se confrunta cu solicitările dramatismului atunci cînd comedia îi oferea confort și priză sigură la public. Efortul de finisare ce i se cere e minim față de cel parcurs. Dimpotrivă, Marcel Segărceanu ar cîștiga în putere de convingere atenuînd tonul **larmoyant** al pătîmirii profesorului Dühring. Prea multă simțire îndepărtează drama de esența ei, orientînd-o spre „melo”. Nici o clipă profesorul Dühring n-a amintit Geniul cu care Frank Wedekind se identifica, omologînd condiția sa de creator nefrîntes cu eroul lui. Ceea ce Marcel Segărceanu a prezentat a fost tipul veleitarului, ridicol,

**Doina MODOLA**

(continuare la p. 77)

Întilnirea sa cea mai fericită pe scena profesionalistă a fost cu regizoarea Cătălina Buzoianu. Talentul interpretului și-a găsit în această regizoare un curaj pe măsură. Curaj, spun, dar cuvântul potrivit e intuiție, precisă cunoaștere a înzestrării latente pe care numai un regizor poate s-o desprețuiască în actor. Distribuirea lui Visu în Bezdomnii a fost o primă încercare. Ce-i drept, reușită. Personajul s-a conturat precis. Oglindă a Maestrului, în același timp dublul și contrapunctul Vizionarului, Bezdomnii a apărut așa cum l-a conceput Bulgakov: „artist” cu bucată, trâncănind cu sfântă naivitate despre poezie, incult și indoctrinat, violent în inconsistența-i juvenilă și ridicol sentențios, în fine, transformat radical prin experiență purificatoare și capabil de inițiere în misterul adevăratei spiritualități. Creșd acest Maestru pe dos, Gheorghe Visu a adus pe scenă, într-o formă sintetică, același contrast de pe ecran — cel între simplitatea fără echivoc a conduitei și profunzimea de fond a conștiinței. Nu s-a îndepărtat prea mult, așadar, de o tipologie la îndemână. Revelația avea să vină abia o dată cu distribuirea actorului în Armand Duval.

Visu contrazice consecvent toate datele tradiționale ale fizionomiei de june-prim. Slab, nepermis de slab, osos și aspru, cu timbru de multe ori „ruginit”, cu intonații seci sau sarcastice, el nu ar fi implinit niciodată canoele „Comediei Franceze”. Armand Duval jucat de Gheorghe Visu n-ar fi putut fi partenerul lui Sarah Bernhardt. Și, cu toate acestea, este partenerul Valeriei Seciu.

Construită pe defecte, apariția scenică a interpretului creează o senzație de poezie în vers alb. Armonia se naște din elaborate imperfecțiuni, iar unitatea de stil se realizează din monotonia efectelor exterioare și bogăția de nuanțe a trăirii. Dacă, întilnindu-se pe scenă cu Ștefan Iordache, Valeria Seciu angajează un adevărat „război” al relației cu partenerul, lupta dîndu-se „corp la corp”, dialogul cu Gheorghe Visu se desfășoară hieratic — construcția sobră, distanțată, nepatetică a eroului oferind un fundal neutru, static, evoluției dinamice, vapo-roase, dezintegratoare a eroinei.

Alcătuit din plămada lui James Dean, Gheorghe Visu aduce pe scena românească un prototip caracteristic lumii de după ultimul război. Fără să imite, fără să aibă vocația discipolalului, el se înscrie firesc în descendența mai sus amintită și o actualizează convingător. Din anti-june-prim el devine figura însăși a junelui-prim în secolul XX.

Stilul modern de joc al lui Gheorghe Visu și-a delimitat frontierele de la Bezdomnii la Armand Duval, într-o decisa progresie și cu tot mai matură decantare. Înfruntarea dintre actor și personajele sale și-a rafinat, în timp, mijloacele. De la acest punct încolo, nu ne mai rămîne decît să afirmăm, asemeni lui Pierre Varenne: „Divin?... Oh, nu!... mai mult decît asta... omenesc...”.

**Corina ȘUTEU**

*(continuare de la p. 72)*

înduioșător în autismul său. Dacă aceasta e versiunea aleasă de regizor, actorul a slujit-o cu fidelitate. Optica ar fi îndreptățită ca punere în contrast a succesului cu insuccesul și a două suflete fără anvergură, torturate deopotrivă, dar în moduri opuse, în infernul creației. Spre această ipoteză conduce și gradarea spectacolului, care urcă de la găunoșenia afectivă, de la evoluția pe coordonatele reci ale vanității și orgoliului (în care eroii se mistuie cumplit) spre infuzia cu patimă fierbinte, cu iubire deznădăjduită. Din perspectiva dragostei pustiltoare a Helenei Marowa, drămuirea meschină, în folosul artei, a forțelor maestrului cîntăreț apare bicronică și grotescă. După cum și ofertele admiratoarelor în genul

domnișoarei Isabel Coeurne (ingenuă, fină, tinăra Lioara Bradu) se inseriază unei paraexistențe de culise care, hrănită din simulacrele scenei, confundă lamentabil fascinația ficțiunii cu simțirea.

Blondă îmbelșugată, gen „star”, atrăgătoare, în ciuda accentului protejat cu precauții de dicție și de postare a vocii, Kovács Enikő a adus în rolul îndrăgostitei tragice un flux vibrant, incriminînd prin vitalitatea ei sustragerea din viață a artistului.

Spectacolele vizionate demonstrează desfășurarea sub auspicii promițătoare și sub semnul perfectibilității a cooperării între regizor și actori, izbînda consolidîndu-se pe dificultăți depășite, iar neizbînda funcționînd ca garant al unor reușite viitoare.