

CÎTIVA SECUNDARI

Să fie oare compoziția comică, parodia, fizionomia caricaturală, un tărîm fertil de lansare pentru talentul tinăr? Probabil că da, în măsura în care o evoluție hazlie stîrmește incîntarea spectatorului, solicitînd simpatetica apreciere a harului care provoacă risul. Cu siguranță da, atîta vreme cît viziunea comico-satirică are întotdeauna o componentă iconoclastă, neconformistă, inventivă și inovatoare, proprie personalității artistice aflate la început de drum. Ne permitem chiar să avansăm ipoteza că înclinația către „joacă” și către improvizație, într-un cuvînt, înclinația către „cabotinajul” atît de necesar adevăratului actor (termenul e preluat de la Meyerhold — „Baraca de bile”) este o bună mascare a lipsei de experiență psihologică (datarea virstei) și în același timp un foarte util exercițiu profesional de tehnică actoricească. Să ne amintim în acest sens teoria lui Lessing, devenită clasică, despre „modificările sufletului” care aduc anumite schimbări în „habitudinile corporale”, proces a cărui finalitate, în cazul actorului, este inversarea cauzei cu efectul (anumite mișcări și atitudini corporale determinînd „trăirea”, iluzia sentimentului pe scenă) și vom înțelege în ce fel conduita scenică hiperbolică, mimica excesivă, caricatura comportamentală pot fi pentru interpret o adevărată școală de verificare a potențialului și a disponibilităților creatoare. Pe de altă parte, astfel de personaje permit actorului tinăr să exprime o atitudine de refuz la adresa pateticului, a melodramaticului și formulează în același timp adeziunea sa la „noua sensibilitate”, pe care Filippo Tommaso Marinetti o prezenta, în al său „Manifest futurist” publicat în 1913, drept proprie „Teatrului de varietăți” al lumii viitoare: „descompunere ironică a tuturor prototipurilor uzate de Frumos, de Măreț, de Sclerni, de Religios, de Feroce, de Seducător...”.

Folosind reperetele teoretice de mai sus, nu urmărim altceva decît fixarea unor posibile puncte de întîlnire între concreții scenei românești actuale și o gândire teatrală intrată deja în tradiția estetică universală.

Așadar, cuceritoare pentru public, proprie înclinației către „joacă” și către

asimilarea prin exersare a gesticulației teatrale, în fine, fericit asociată unei atitudini emoționale nu atît anti-, cît a-romantice, compoziția comică e capabilă să dezlănțuie în tinărul actor toată zăgăzuita energie ludică, impunîndu-l nu arareori atenției critice, chiar și sub forma unor partituri secundare din scriitura dramatică.

Trei sînt evoluțiile ce ne-au atras atenția în mod special și discutarea lor aici presupune, firește, o selecție valorică. În același timp însă, ne vedem siliți a recunoaște că limitări conjuncturale au împiedicat exhaustiva trecere în revistă a rolurilor interpretate de tineri actori în toate teatrele din țară. Și spunem asta nu spre a diminua calitatea exemplară a compozițiilor remarcate, ci spre a preîntîmpina posibile interpretări exclusiviste.

Primele două reușite schițe tipologice le oferă scena de la „Bulandra” și cea de la „Nottara” prin Doroteea (Oana Pellea) în *Cîinele grădinarului* de Lope de Vega și, respectiv, Stănel (George Alexandru) în *Cuibul de Tudor Popescu*.

Notabil este felul în care atît Oana Pellea, cît și George Alexandru reușesc să convertească date fizice foarte avantajoase în ipostaze ale ridicolului, refuzînd să-și „ajute” personajul cu măști fizionomice, mizînd tocmai pe contrastul între înfățișarea atracțioasă și substanța dubioasă.

Doroteea Oanei Pellea este o ființă ațoasă și severă, cu aer de fată bătrînă. Actrița își înțepenește deliberat statura flexibilă, uscîndu-și intonațiile, retezînd fără greș orice posibilă intruziune a grației feminine.

Înzestrată cu trup de temperamentală vulcanică, Doroteea pare cu atît mai cărăghioasă dîndu-și aere de cucernicie, acționînd ferm și sacadat, compunîndu-și uitături teribile în timp ce minuieste o uriașă legătură de chei sau hlizîndu-se imbecil cînd are impresia că i se face curte. Oana Pellea a gîndit pe îndelete caracterul și l-a personalizat cu mare precizie, exploatîndu-și inteligent atribute fizice care pot alcătui imaginea unei frumuseți agresive și transformîndu-le în contrariul lor. Gura răsfrîntă, posesivă, devine un botșor mobil și expresiv, alternînd rînjete prea largi cu subțirăție stringeri din buze. Conturul provocator



George Alexandru în Stănel (Cuibul de Tudor Popescu) parodia slăgărului de succes

al taliei e cu îndărătnicie înghețat, iar mișcarea se desfășoară în discontinuități ritmate. Nota caracteristică acestui personaj pare tocmai această discontinuitate opusă șerpuirii suple, feline, pe care Oana Pellea o știe bine folosi în alte roluri.

George Alexandru personalizează fără greș un Stănel-fante de provincie, pe „frumosul fără caracter” din Mazilu, actualizat la Tudor Popescu. Aplombul, forța și aerul „fair-play” al interpretului ascund sufletul de funcționarăș demagog și violent, duplicitar și parvenit. O indiferență meschină, răutăcioasă, străbate de astă dată din privirea oblică pe care am văzut-o în *Olelie* încărcată de îndrăzneală generoasă și descumpănire onestă. Caracterul jucat de George Alexandru nu contrazice pur și simplu date fizice „donjuanești”, ci dezvoltă această tipologie înspre varianta ei balcanică. Actorul aplică același mecanism ca și interpreta Doroteei. El parodiază aparența unui tip al cărui exponent de fapt este, dovedind că e capabil să se distanțeze de propria-i imagine „eroică”, să o anuleze, spre o a umaniza implicit.

Cea de a treia compoziție asupra căreia ne vom opri aparține actriței Lumi-nița Stoianovici (interpreta lui Kuritsubo din spectacolul *Trei săgeți* de Iris Murdoch, la Teatrul Național din Timișoara). Dacă Doroteea e o subretă în cheie modernă, iar Stănel un descendent contemporan al lui „miles gloriosus”, Kuritsubo este ceea ce îndeobște numim „personaj în evoluție, cu psihologie complexă”. Actrița are de interpretat o japoneză de rang înalt, ce își trădează din gelozie stăpina (prințesă imperală). Ea

reușește să ambiguizeze datele negative ale partiturii, înzestrându-și eroina cu veleități histrionice, amortizându-i odioasa duplicitate și indulcindu-i contururile. Kuritsubo are o anume „charisma”, lansarea discretă a momentelor comice și exploatarea lor economică producând un efect electrizant asupra auditoriului. Încărcată de umor, compoziția aduce un **contrapunct necesar** tonului general sentimentaloid, tezist, al montării. Fiindcă în timp ce majoritatea interpreților încearcă recompunerea fidelă (oricum imposibilă) a „prezenței” japoneze, Lumi-nița Stoianovici șarjează datele acestei „prezențe”. Împreunarea cuminte a miinilor pare prea cuminte, mersul rapid, cu pași mici, și înclinarea capului — toate alcătuiesc o caricatură comportamentală. Dar, caricaturizând, actrița esențializează și izbutește nu numai o imagine vie, ci și una simbolică. Ea joacă **ideea de Japoneză**, nu o oarecare Japoneză. În această privință, creația Lumi-niței Stoianovici se întâlnește cu cele realizate de Oana Pellea și George Alexandru. Toți trei reușesc să înalțe „tipul” la „prototip”. Distilând inteligent substanța rolului și redând hiperbolic forma sa, actorii au conceput o metaforă comportamentală. Virtuozitatea lor nu este recitativă, egolatră. Ea constă mai ales în capacitatea de încadrare originală și organică în viziune.

Fiecare dintre aceste compoziții constituie o victorie actoricească, pe acel cimp de bătălie pe care directorii de scenă au deseori impresia că sînt singurii combatanți.

Corina ȘUTEU