

FORȚA DE ȘOC A VIZIUNII REGIZORALE

Piticul din grădina de vară de D. R. Popescu ● Teatrul Național din Craiova ● Regia: Silviu Purcărete

Parcă pentru a confirma observațiile noastre privitoare la **ofensiva teatrelor naționale*** — definitorie pentru configurația stagiunii 1988—1989 — un nou și puternic argument scenic ne este oferit de Teatrul Național din Craiova, prin una dintre cele mai impresionante reprezentări teatrale ale stagiunii: **Piticul din grădina de vară** de D. R. Popescu, în viziunea regizoral-scenografică datorată artiștilor Silviu Purcărete și Ștefania Cenean.

După 17 ani de la data scrierii și a premierei absolute, ca spectacol de teatru T.V. (16 mai 1972), după numai 15 ani de la prima ei intruchipare scenică de referință, datorată regizorului Dan Micu, la Teatrul Național din Tîrgu Mureș (20 iunie 1974), piesa lui D. R. Popescu — reluată între timp, cu succes, și pe scenele altor teatre — se dovedește a fi printre cele mai rezistente opere omagiale dedicate luptei comunistilor în ilegalitate. Și nu întâmplător. Pe de o parte, autorul a plecat „de la fapte reale” și nucleul de dramaticitate intrinsec acestora, configurînd o puternică **situație conflictuală**, își spune cuvîntul în **tensiunea dramatică** particulară, cu valoare structurantă, pentru trama lucrării. Pe de altă parte, plecînd de la o **realitate** dintr-o vară de răscruce — 1944¹, autorul nu și-a propus o „piesă-document”, de eventuală „reconstituire” a faptelor, ci o operă de ficțiune, în care decantarea acestora să poată ajunge la valori simbolice pentru aspirația omului de a-și dobîndi libertatea, de a-și apăra demnitatea și de a-și asigura dănuirea prin facere, împotriva oricăror forțe opresoare, oricît de încrîncenate în disperata lor tentativă de ingenunchere a condiției umane. Pentru a ajunge la acest plan al semnificațiilor simbolice, dramaturgul a recurs, ca și în alte piese ale sale, la procedee cărora astăzi le spunem „tex-

tualiste”, nașterea Mariei trimițînd la „al doilea punct de inspirație”, oferit, după spusa autorului, de „mitologia românească”, pe care „am căutat să o asimilez Mariei”. Meritul său incontestabil constă tocmai în măiestrita îmbinare și îngemănare a acestor planuri, trăsătură distinctivă a întregii sale dramaturgii. Nu mai puțin caracteristică pentru stilistica acestei dramaturgii, coexistența tragicului cu grotescul împrumută și aici aspectul unor raporturi de intercondiționare, cele două dimensiuni predilecte ale discursului dramaturgic potențîndu-se — și conținîndu-se — reciproc.

Piesa beneficiase pînă acum de montări vigurose realiste, de altele dispuse să dea prioritate filonului ei poetic și discernerii unei posibile dimensiuni baladești, ori de cele tentate să valorifice planul simbolic, nu neapărat în detrimentul celui real, dar pierzînd din vedere tocmai particulara prezență și pondere a grotescului. Esențială pentru specificitatea, originalitatea și modernitatea lucrării, relevarea grotescului devine principala calitate a spectacolului, conferindu-i valoarea de referință. Pe cît de percutantă în planul expresiei scenice, pe atît de persuasiv implicată în structura montării, această relevare a grotescului va fi resimțită ca un adevărat laitmotiv al spectacolului, admirabil subliniat și amplificat de coloana sonoră. Detracata dar atît de evidentă (și de explicit) neputincioasa coaliție a forțelor răului nu va reuși să pingărească demnitatea ființei și credinței umane, o tulburătoare solidaritate a năpăstușilor, ce-și vadește fără echivoc puterea de sacrificiu, iluminînd — prin contrast — noblețea celor umili și elevația celeilalte categorii, a tragicului „umilit”.

Admirația și entuziasmul cu care publicul receptează acest oratoriu scenic, impresionant prin cutezanța și forța de șoc a viziunii, prin „wagneriana” amploare și profunzime a desfășurării planurilor, ni se par întru totul justificate.

* vezi cronică dramatică, avînd chiar acest titlu, în nr. 5/1989 al revistei „Teatrul”.

Dar, tocmai pentru că ne aflăm în fața unei realizări importante, critica e datorată să o analizeze în profunzime și să discute și adecvată teatrului a reprezentăției, nu doar entuziasmul etern juvenil, ci și observația critică argumentată fiind o dovadă de prețuire și stimă. În primul rând s-ar putea spune că spectacolul — gândit secvențial, pe soluții scenice, fie și dintre cele mai eclatant imaginative — rămâne impresionant mai mult prin forța sa de șoc, decît prin puterea sa de convingere și prin logica sa interioară, nespusă aici devenirii, cită vreme succesiunea momentelor sale constitutive nu decurge întotdeauna cu necesitate. Dar aceasta ar însemna să subestimăm posibilitățile montajului de tip cinematografic, bazat și el pe existența unei logici a disjuncției, a rupturii, a alăturării voit șocante de planuri aparent fără legătură, tocmai abrupta trecere de la unul la altul oferind o modalitate contrapunctică de structurare a întregului, intens expresivă și dramatic ritmată. Căci regizorul nu și-a propus să ne ofere acum o altă imagine a piesei, ci un spectacol de sine stătător, cam în felul în care un regizor de film își propune să ne ofere nu o altă imagine a scenariului de film, ci chiar filmul, ce va purta propria-i semnătură. Că în interiorul unora dintre aceste secvențe cinematografice sînt sesizabile unele căderi de tensiune dramatică, sau că diferențele de carat artistic de la o scenă la alta sînt și ele sensibile la un moment dat, e, desigur, adevărat. Nu sînt însă scăderi atît de stînjenitoare încît să afecteze fluenta „decupajului” regizoral, ce a avut de la început în vedere viitorul efect al coloanei sonore, precum și posibilitatea „adaptării” și chiar a reducerii „dialogurilor”, la strictul necesar noii expresii artistice, mizînd pe sincretismul imaginii scenice, pe valorile picturale ale cadrului plastic, pe valențele simbolice ale eclerajului. Dintre numeroasele momente antologice ale acestui spectacol, „scrise” astfel de Silviu Purcărete, va trebui să amintim cel puțin momentul nașterii, pe acela al cununiei și, nu în ultimul rînd, excepționalul moment al morții Mariei, cînd, într-un con de lumină, în scenă îi rămîn doar bocancii, în timp ce o aureolă de lumină se va înălța în văzduh, metaforizînd zborul unui suflet de pasăre.

O observație nelipsită de îndreptățire s-ar putea face în legătură cu atenția pe care regizorul a acordat-o expresivității jocului actoresc și ponderii ei în spectacol în potențarea semnificațiilor fiecărui personaj, a grupurilor de personaje, precum și a ansamblului reprezentăției teatrale. Preocupat de șocul vizual-auditiv al imaginii scenice, cultivînd cu

insistență (dusă pînă aproape de redundanță) valorile plastice și sugestiile metaforice ale acestei imagini, regizorul n-a fost, desigur, mai puțin preocupat de munca sa cu actorii, dar aici rezultatele sînt foarte diferite și nu pe de-a-ntregul multumitoare.

Cel care-și construiește din interior rolul, creînd un personaj demn de a se reține, nu numai prin căldura sa omenască, ci și prin finețea pătrunderii psihopatii, poate doar simulate, prin sensibilitatea și forța transfigurării scenice, este acum Tudor Gheorghe, interpretul lui Pasăre. Evitînd tentațiile pitorescului ca și pe acelea ale tentelor naturaliste, atît de la îndemină — și unele și altele — în cazul acestui personaj, Tudor Gheorghe e și cel mai „derepopescian” din spectacol, Pasăre al său păstrîndu-și întreaga ambiguitate între nebunie și luciditate, clovnerie și dramă, pentru ca tocmai din milul acestei existențe terestre să răsară o lumină curată, un emoționant simbol de solidaritate, poezie și puritate a aspirațiilor etern umane. Ar fi fost de dorit, desigur, ca dificila sarcină a transfigurării realului în simbolic să ajungă la strălucire artistică și în inter-



Pasăre (Tudor Gheorghe) și Maria (Diana Gheorghian): o tandră solidaritate umană și a năpăstuitorilor sorții

pretarea rolului Mariei. Surprinzător, însă, Diana Gheorghian, ale cărei calități o indicau fără îndoială pentru acest rol, deși reușește să pătrundă uneori în lăuntrul personajului, nu izbuteste să se și mențină în „pielea” acestui personaj, convingându-ne numai arar și sporadic de adevărul urmas, inseparabil de palpitul trăirii. Imaginile scenice în care evoluează Maria sînt nu o dată superbe, dar destul de reci, fiind în bună parte lipsite de fiorul înobilării lor prin fragilitatea și căldura emoției. (Inconfundabile cu forța dramatică, unele neglijențe de emisie vocală sînt de-a dreptul supărătoare). Ceca ce ar fi putut fi în genere mulțumitor pentru o absolventă aflată la al doilea ei rol în teatrul profesionist, ni se pare totuși puțin pentru posibilitățile Dianei Gheorghian (mai ales cînd ele au fost atît de elocvent demonstrate încă de la primul ei rol, Sonia, din **Unchiul Vanea**).

În ordinea pregnanței contururilor pe care le capătă în spectacol sînt menționabile, interpretarea concentrată și sobră a Sevastei de către Leni Pîntea Homeag, lichelismul detracat al lui Opriteșcu Mititelu, bine jucat (dar și cu unele mijloace de-acum cunoscute) de Valentin Mihali, locvacitatea temperamentului generos al Zambilei, schițat cu aplomb de Mirela Ciobă.

Grupul opresorilor, pe cît de diferențiat prin accentele și detaliile exterioare atribuite celor care îl compun, rămîne totuși insuficient individualizat prin jocul actorilor Remus Mărgineanu (Bercanu), Ion Colan (Stambuliu) și Valeriu Dogaru (David). Părintele Isidor e configurat de **Angel Rababoc** prea puțin concludent pentru sesizarea dominantei acestui personaj sau măcar a intenționalității actoricești și regizorale în legătură cu el. Din același grup face parte și Iros, pe care-l interpretează, cu un mai pregnant relief scenic, totuși exterior și „în forță”, Ilie Gheorghie, fără să depășească însă nici el rolul pionului oarecare, ce i s-a încredințat pe tabla de șah a viziunii regizoral-scenografice. Se subliniază astfel ideea lipsei de personalitate a acestor executanți și înțelegem de la început că regizorul a intenționat o tratare „corală” a grupului, modalitatea ca atare dovăduindu-se eficientă sub raport artistic. Dar, cum nu era vorba de un cor „de voci egale”, o mai atentă supraveghere a expresivității jocului actoricesc al tuturor celor care îl compun credem că s-ar fi impus.

S-ar putea scrie pagini întregi numai despre valoarea și semnificația simbolurilor acestui spectacol, ca, de exemplu, despre valoarea și semnificația pe care le capătă apa în reprezentație, apa ce-l însoțește pe om de la naștere pînă la

moarte, neputînd să-i spele toate păcatele dar primenindu-i nu de puține ori, odată cu trupul, și sufletul. S-ar putea vorbi, iarăși, despre condiția clovnului sau a nebunului Pasăre, despre surprinderea agresivei intimidății dintre călău și victimă, după cum s-ar putea scrie și despre inspiratele transfigurări scenice ale ideii de zbor, constituind unul dintre motivele predilecte ale dramaturgiei lui D.R. Popescu. În cazul spectacolelor cu valoare de referință, cronică dramatică își poate propune însă nu numai să „epuizeze” un subiect, ci și să deschidă o discuție.

Participînd substanțial la crearea semnificațiilor reprezentației (de la neocupatul fotoliu al puterii ce domină viermuliala executanților, pînă la plasa de sîrmă ce-i desparte de curgerea vieții normale), scenografia Ștefaniei Cenean ar merita astfel, ea însăși, o analiză amănunțită. Integrată organic viziunii regizorale, ca a creat un spațiu claustrant atît pentru călăi cît și pentru victime, un spațiu care nu comunică cu restul lumii decît prin vîzduh, prin înălțare la cer sau coborîre de la cer la pămînt, așa cum se vor înălța și vor coborî mirificele candelabre de lumină, ce ar fi putut aparține vechiului castel transformat în pușcărie, fără a avea însă nevoie de o explicație causală a prezenței lor, cîtă vreme această prezență nu face decît să aureoleze dimensiunea poetic-metamorfică a reprezentației. Regizorul nu s-a îndepărtat de intențiile declarate ale autorului, ci le-a dus mai departe, atît prin decisa subliniere a grotescului imaginii teatrale, avînd ca pînă la urmă diminuarea posibilului patetism al tragicului, cît și prin sublinierea planului simbolic implicat în termenii conflictualității, avînd ca urmare o considerabilă sporire a coeficientului de generalitate umană, ce se desprinde astfel parcă mai ușor din subiect. Pe de altă parte, rămînd în spiritul piesei, noua viziune regizoral-scenografică nu uită să caute în translaerea scenică un echivalent de simplitate statuară, consonînd cu dimensiunea ei mitică, și nici să găsească, pe parcursul transfigurării, imagini sensibile pentru filonul ei poetic. În rămat opulent în grotesc, lipsit de patetismul tradițional, tragicul pare să coboare pe pămînt. O și face. Nu însă într-atît încît să nu se înalțe din nou, iluminat prin aura fiorului poetic. În alternanța coșmarescă a scenei grotesci, de o virulență rar întîlnită, marcate prin căderile de gilotină ale muzicii lui Carl Orff din **Carmina Burana**, cu scenele de o blindă și tîndră

Victor PARHON

(Continuare la pag. 66)

Speculare intens sint și clipele de maximă încordare, și cele de destindere, de respiro. Profitind de premisele conflictului ce împletește iscusit banalul cu senzaționalul, prozaicul cu pateticul, acțiunile absolvente se exersează profitabil în elaborarea complexă a partiturilor : sentimentalismul anumitor scene e contracarat de luciditatea analizei psihologice, caracterelor relevându-li-se nu doar individualismul, ci și noblețea general-umană.

Irina COROIU

Eroi exemplari

In interpretări exemplare

(Continuare din p. 13)

murile cu modelele din realitate. Am „urmat”, de-a lungul timpului, câteva „școli”: cea a muncitorilor forestieri, când filmam la *Ripa Dracului* în 1956, cea a siderurgiștilor în timpul filmărilor la *Aproape de soare*, la Hunedoara, cea a muncitorilor petroliști, când în 1961 filmam *Străzile su amintiri la Ploiești* ori *Tirgoviște*. Și chiar dacă nu am diplome de absolvire a acestor „concursuri”, rolurile rămân mărturie temeiniciei cu care am învățat.

(Continuare din p. 14)

ceea, acceptă — ou greu, dar acceptă — iubirea surprinzătoare a fetei, și chiar o ajută să-și internezeze un cămin, așa cum, la mîndul său, ea îl înțelege și este de acord ca tatăl să-și refacă viața, convingîndu-l să se recăsătorească.

Mi-am pus deseori întrebarea : care dintre acești doi eroi reprezintă vremea pe care am trăit-o și pe care o trăim ? Și cred că răspunsul l-am găsit : fiecare dintre ei a trăit cu intensitate și fără compromisuri epoca pe care a fost chemat s-o reprezinte.

Cît de convingătoare sint aceste personaje contemporane pentru public mi-a dovedit-o o întîmplare : mă aflam în turneu într-un oraș din Maramureș, când m-a oprit pe stradă o tinără care mi-a spus : „Am văzut afișele spectacolului de astăzi. Și am venit... Sint fericită să vă cunosc personal. De cite ori vă văd la televizor, parcă îl văd pe tata !” Ca bărbat, poate că așa fi preferat ca declarația să sune puțin altfel, dar, firește, satisfacția artistică a fost mai mare.

— Am înțeles care sint satisfacțiile

oferite de interpretarea unui asemenea personaj. Există și probleme speciale, difcultăți ?

— Există prejudecata că asemenea intruchipări sint festive. Noi, actorii, luptăm împotriva ei tocmai prin credința pe care o investim în fiecare personaj, prin strădania de a-i descoperi adevărul lăuntric. Cred că dacă știi să privești atent realitatea, aceasta îți oferă substanța necesară unui veritabil act de creație.

cronică dramatică

(Continuare de la p. 60)

înțelegere și solidaritate umană, reamintindu-ne nu de căderea, ci de înălțarea ființei umane, născute parcă pentru zbor, în fulguranța speranței niciodată ucise, ca și în conștiința dăinuirii, dimcolo de moarte, prin taina sfîntă a nașterii, în hăurile de întuneric satanic ca și în irizările de lumină cerească pe care ni le propune, reprezentăția devine mărturisitoare pentru conștiința zbuciumată a epocii, pentru responsabilitatea artistului care-i înregistrează seisme.

Străin de improvițiile conjuncturale, festive, ineficiente sub raport artistic și educativ, spectacolul lui Silviu Purcărete este rezultatul unei autentice opțiuni repertoriale, fiind deopotrivă reprezentativ pentru originalitatea, dinamismul și forța de șoc a viziunii sale regizorale, ca și pentru locul proeminent pe care Teatrul Național din Craiova și l-a cucerit în această stagiune.

(Continuare de la p. 71)

cu — păzitor fidel și plin de umor al lui Arhimede), tînde să devină o ingenuă sperioasă, în penpetuă defensivă, ceea ce apîță și aspirația lui Xenios la grațiile ei. Concepîndu-l pe Xenios ca tipul delatorului comun ce urmărește ca o umbră și ca un blestem omul de geniu, Ion Marian îi furnizează ou precizie liniile mieroase și suspiciunea obtuză, opacitatea, răutatea, concupiscenta.

Meritos ca alegere repertorială, spectacolul nu-și definește și nu-și articulează în suficientă măsură propria viziune.