



noi experiențe

Cînd marii scriitori compun teatru, fără a fi, prin consacrare și perseverență, dramaturgi, exercițiul lor dramatic are mai întotdeauna un caracter și un sens exemplar. Teatrul devine pentru ei un fel de peninsulă a unui continent artistic, adăpost de idei și latențe încă neîncorporate operei sau, dimpotrivă, teren de reiterare a unor experiențe creative. Exemplar este acest teatru prin refuzul preceptelor, canoanelor și schemelor, prin voința de noutate absolută, prezentă fără excepție, și prin admirabila lui dezinvoltură. Poetii și prozatorii care fac teatru sînt, în general, mai personali, mai singulari în dramaturgie decît dramaturgii „de jure”, care, conștient sau nu, dezvoltă o linie consacrată, apără un patrimoniu, istoricește constituit, al genului. „Intrușii” sînt mai degajați și mai puțin convenționali, chiar dacă sau tocmai fiindcă nu sînt unși cu toate alifiile rețetei dramatice. Observam, în urmă cu cîteva luni, în cadrul aceleiași rubrici, fenomenul cu totul inedit pe care îl înfățișează dramaturgia lui George Călinescu, pusă în circulație — parțial — în două emisiuni ale radiodifuziunii.

Recent, ne-a fost dat să ne întîlnim cu o altă manifestare teatrală datorată unui alt mare scriitor, Tudor Arghezi. Micile piese *Neguțătorul de ochelari* și *Interpretări la cleptomanie*, pe care le-a transmis televiziunea, sînt giuvaere veritabile, făurite de un maestru al miniaturii subtile și al incisivității rafinate. Ele confirmă încă o dată că un anume teatru al absurdului — și mă refer aici la absurdul jovial, frenetic, izvorît din observarea lucidă a automatismelor diurne, a inerției de gîndire, a paralelismului comunicării, așa cum l-a anticipat un Caragiale sau un Cehov —, așadar, acest tip de teatru al absurdului, practicat azi pe mare suprafață în dramaturgia europeană, are obîrșii ceva mai vechi decît se apreciază de obicei, precum și înaintași deloc ignorabili.

În prefața autorului la emisiune se arată că piesele au fost publicate, prima în „Bilete de papagal” în 1928, a doua în „Adevărul literar și artistic” în 1932, anticipînd deci binișor teatrul lui Eugen Ionescu, scriitor al cărui debut literar s-a produs, ca

multe altele, sub auspiciile lui Tudor Arghezi. Se crea de pe atunci, la noi, terenul pentru apariția noii formule teatrale, care, mai târziu, avea să capete legitimitate universală prin Eugen Ionescu și să tindă chiar spre constituire de școală. Așadar, ori de câte ori se va vorbi despre rădăcinile românești ale teatrului lui Ionescu, după Caragiale va trebui neapărat amintit și numele lui Arghezi. (Evident, prestructura e cu mult mai complicată, iar studierea ei nu poate face abstracție de Urmuz și de particularitățile specifice ale mișcării suprarealiste românești.)

În afară de valoarea lor artistică și istorico-literară, piesele lui Tudor Arghezi prezintă și o calitate pe care nu ne-am obișnuit încă s-o prețuim așa cum o binemerită: scurtimea, concentrația, esențialitatea. „Teatru scurt — arată scriitorul în amintita prefăță — înseamnă teatru concentrat și redus la expresia lui cea mai integrală. Spectacolul scurt evită lungimile inutile și sintetizează ideea și fabula piesei la minimum de durată.” Și în acest caz, Arghezi a servit un model de esențialitate, de literatură dramatică redusă la „expresia cea mai integrală”, avertizând asupra pericolului pe care-l reprezintă întotdeauna în artă lungimea inutilă. (Și, într-adevăr, cunoaștem atâtea piese-flaui care, dacă s-ar îndepărta cocoșa vorbăriei, ar deveni excelente piese într-un act, proporționate, armonioase, esențiale!).

Observind absurdul care „se întrepătrunde ..în viața de toate zilele”, cele două piese analizează la nivel molecular mecanismul faptului divers, scoțind efecte de umor irezistibil din neconcordanțe banale și din truisme, din reacțiile în lanț ale automatismului verbal și comportamental, din asociații lexicale bazate pe juxtapunerea unor combinații de sunete isomorfe: de pildă, clientul îi cere negustorului de ochelari întâi un *termometru*, apoi un *kilometru* și, în sfârșit, un *taximetru*, sau un *telescop* și un *episcop* etc. Arghezi ironizează inerția de gândire și de limbaj, artificialitatea unor raporturi umane și a unor convenții sociale și, bineînțeles, eterna prostie. Dar cum absurdul, prin însăși esența sa, nu presupune cu necesitate o direcție conștientă, în domeniul lui trece tot ce iese în afara logicii și a legității, tot ce scapă rațiunii, controlabilului, firescului. Astfel că micile piese științifice ale lui Tudor Arghezi (în special *Neguțătorul de ochelari*) vor fi și antologii miniaturale de aberații curente, de gratuități și nonsensuri, adunate cu mîgală, cu spirit elevat și fin umor.

Cornel Todea, regizorul acestui spectacol inedit, a evidențiat verva cu totul particulară a primei piese, ritmînd mișcarea și dialogul în concordanță cu avalanșa de spiritualitate captivantă a replicilor. Mai puțin inspirat în montarea celei de-a doua piese, regizorul n-a găsit cadența potrivită textului. După vitezele cu care s-a desfășurat *Neguțătorul de ochelari*, ralentiul *Interpretărilor la cleptomanie* a dus direct la obosescă. Nu vom omite însă o bună idee regizorală, aceea de a combina actori cu manechine, sugerînd umanitatea îndoielnică a personajelor. Și interpretarea a fost în cea de-a doua piesă, cu excepția lui C. Rauțchi, mai puțin adecvată stilului violent convențional al textului, spre deosebire de cea dată de primul eșalon de interpreți (Virgil Ogășanu, Mitzura Arghezi și Corneliu Revent), care s-a adaptat mai precis formulei dramatice originale propuse de acest maestru redescoperit al teatrului scurt, Tudor Arghezi.

* * *

Televiziunea a mai oferit spectatorilor o premieră teatrală: *Joc dublu* de Dorel Dorian. Gîndit pe o sugestie pirandelliană, *Jocul dublu* este, în linia dramaturgiei lui Dorel Dorian, o piesă de *demonstrație*. Personajele sînt angajate în demonstrarea propriilor sentimente; iar prin jocul „secund” pe care îl desfășoară, ele demonstrează și sentimente străine, situîndu-se, ca să spunem astfel, la antipodul trăirilor proprii. Textura dramatică este foarte interesantă, de la început se creează o încordare a debaterii, o situație-limită, pe care eroii o vor devansa ori nu, obligați să-și definească atitudinea în raport cu două adevăruri simultane, unul autentic, celălalt artistic, dar nu mai puțin real. Se folosește metoda insidioasă a lui Hamlet, care îi pune pe actori să joace în fața asasinului tatălui său însuși momentul asasinatului. Aici, niște actori și un regizor își dedublează existența, trăind roluri și trăindu-se concomitent pe ei înșiși; regizorul dirijează — conform unui plan intim, în care pune patimă și luciditate — întreaga inscenare spre un scop deliberat, personal. Practic, pentru că o iubește pe interpreta Rodică și pentru că aceasta, la rîndul ei, îl iubește pe interpretul lui Albescu (ambii, personaje din piesa ce se „repetă”), regizorul acționează prin mijloace și grosoane și subtile în vederea descurajării actorului rival, care, cîstit și naiv, e condus să facă un personaj aidoma regizorului: un ratat acru, invidios, nerealizat, care îi urăște

pe oameni. Prin intermediul lui Albescu, regizorul își joacă propria viață, discreditându-și totodată adversarul, care nu pricepe — din prea mare candoare sufletească — jocul murdar, duplicitar al regizorului. Rodica singură intuiește ambiguitatea și, spre final, îl descalifică moralmente pe regizor. Aici însă, în final, am impresia că autorul a stricat edificiul dramatic minuțios construit, încărcat de peripeții ale spiritului, prin aplicarea unei „cozi” pedagogice. Cînd se exclamă melodramatic: „Crima a fost comisă!”, întreaga emoție acumulată de spectator se pulverizează pe loc, iar ideea cu care rămîne e destul de puțin consistentă. Păcat, pentru că piesa, dincolo de excelența verbală, sensibil — cusur mai general al unor lucrări dramatice contemporane — se nutrește din idei mai adînc și mai autentice omenesti decît le sintetizează acest final gros. Era de preferat ca drama celor trei să-și continue drumul natural, fără sublinieri stridente, rămînînd ca spectatorul să decidă, să împartă calificative, să tragă concluzii, să aprobe și să dezaprobe. Oricum, reținem piesa lui Dorel Dorian, scrisă anume pentru televiziune, ca pe o experiență teatrală interesantă, modernă, plină de sugestii psihologice inedite.

Petre Sava Băleanu a trecut întreaga greutate a spectacolului asupra actorului, și a procedat înțelept, deoarece *Joc dublu* este o piesă de psihologie și, deci, teren de virtuozitate actricească. (În treacăt fie spus, se consideră de obicei virtuozitate interpretativă numai o demonstrație de artă actricească totală, care presupune coroborarea tuturor formelor de joc scenic — dialog, mișcare, dans, pantomimă, muzică etc. —, dar virtuozitatea este aplicabilă, după părerea noastră, și rolurilor de intensă solicitare psihologică, actorul susținînd în acest caz întreaga desfășurare dramatică și uzînd de toate mijloacele artei sale, pentru a exprima mișcarea interioară a personajului.) Cei trei interpreți principali, Ion Marinescu (Regizorul), Valeria Seciu (Rodica) și Octavian Cotescu (Albescu), au trebuit să se găsească permanent în echivoc, jucînd ambiguitatea personajelor, misiune artistică deloc simplă. Ne-a plăcut foarte mult febra lăuntrică a lui Ion Marinescu, acea disperare a lucidității neputincioase, acea patimă rea, devorantă, din care și-a compus eoul, apoi ingenuitatea lipsită de apărare a lui Albescu, probitatea inextinguibilă, tulburătoare pe care Octavian Cotescu a înțeles-o și a atribuit-o personajului, simplitatea și inteligența expresivă cu care Valeria Seciu a încercat, în rolul Rodica și al interpretei acesteia, să pareze loviturile perfide ale regizorului.

Dumitru Solomon



M E R I D I A N E

PERMANENȚA UNOR CĂUTĂRI

(Cîteva notații pe marginea unor spectacole străine care, poate, ne privesc și pe noi)

Ne-am obișnuit să vedem finalul celor Trei surori ca o îmbinare de tristețe și optimism. Să credem în cuvintele de îmbărbătare ale Olgăi. Să presupunem pentru ea, Mașa și Irina și un alt final. Ce-i drept, îndepărtat, dar posibil. În care aspirațiile lor se vor concretiza nu numai la modul general. Să plecăm de la spectacol pe jumătate împăcați. Sperînd, ba, mai mult, crezînd în acest ipotetic final. Privind dintr-un punct de vedere ce se referă la societatea rusă a acelei epoci, avem dreptate. Dar oare societatea se confundă cu fiecare individ în parte? Oare schimbarea pe care par s-o îndrăznească și unii din eroii lui Cehov îi privește chiar pe ei? Oare, undeva, ea nu se va produce și împotriva lor, mai bine zis împotriva inerției, a inactivității și mentalității (a nu se confunda cu vorbele) lor?

Regizorul praghez Krejča, pare-se, crede așa. Spun pare-se, pentru că cele ce ur-