



SIBIU

OSTATECUL de Radu Stanca

Devenit public foarte târziu, și numai după ce poetul fusese făcut cunoscut stirnind surprize deloc vremelnice, teatrul lui Radu Stanca își croiește totuși cu greutate drumul firesc: haina omagială ce i s-a aruncat pe umeri nu-i este deloc potrivită, dramaturgia celui care a fost regizorul animator al unor ani de pionierat febril neavînd nevoie de faldurile croite larg pentru a acoperi, chipurile, o zonă de valori încercate în creația sa. Dar despre piesele sale vom reveni curînd, chiar în paginile revistei. Acum este vorba de cea dintîi reprezentare a uneia dintre ele, realizată, cum este cît se poate de firesc, în teatrul care-i datorează atît de mult lui Radu Stanca.

Piesa aleasă — *Ostatecul*, dincolo de aprecierile comparative ce le poate prilejui, are darul de a fi dintre cele mai semnificative, punînd din capul locului problema de serioasă responsabilitate a modului în care trebuie interpretat teatrul lui Radu Stanca. Motivul fundamental al acestei tragedii descinde din filozofia umanistă a autorului ei. La diferite niveluri, el concretizează sensibil contradicțiile unui sistem etic aspirînd spre esențele general-umanului. Totul e devenire, mișcare frenetică în universul conștiinței. Umilirea se convertește nobil în demnitate, credința pusă în cumpănă se refuză tragic trădării, ura devine, după ce atinge paroxismul, dragoste.

Este un timp simbolic („Acțiunea se petrece în vechi timpuri războinice“), un spațiu străjuit de ziduri care emană încă mirosurile luptei de la porțile Troiei, sînt eroi cu nume de rezonanță stranie, regi ce se dușmănesc pentru că părinții lor s-au dușmănit și din a căror judecată scapă posibilitatea ca fiii lor să nu se mai urască. În amănuntele construcției sale, *Ostatecul* este o piesă de situație, anticipare de reală tensiune a ceea ce astăzi, din descendență existențialistă, constituie o bună parte a dramaturgiei moderne. Seria de alegeri pe care piesa o dezvoltă, urmînd o arhitectonică severă, de grele simetrii, se desfașoară sub semnul tragicului, războiul constituind acel concret-istoric (cu implicația sa filozofic marcată) fără de care general-umanul nu se poate sintetiza. Ireductibilul metafizic, ilustrat prin grupul celor doi regi conducători de oști — Buer și Dropix, aflați într-o încețare absurdă, purtată ca un blestem —, își împlinesc aici asfințitul. Cei doi tineri urmași, născuți spre a fi dușmani, sînt descoperitori ai unei rațiuni superioare, care este aceea a prieteniei și devotamentului. Ei aspiră spre un orizont uman pentru atingerea căruia vor plăti cu viața. În piesă se înfruntă caractere puternice, motivațiile particulare de nuanță psihologică sau sentimentală fiind energice excluse din viziunea sa. Merită relatat faptul că, inițial, argumentul legării celor doi descendenți ai regilor războinici a fost dragostea. Într-o variantă a piesei, Buer este tatăl unei fete, Dragomara (nume reținut apoi de autor și folosit în altă lucrare), căreia inima îi dictează să se apropie de tînărul prizonier și să-i ofere prilejul evadării. Schimbarea care a intervenit ulterior se datorește, cu certitudine, dorinței autorului de

a evita orice divagație de la tema principală ; intenția sa nu a fost să dea o variantă (oricât de tulburătoare) la *Romeo și Julieta*.

Este, fără îndoială, o dificultate a textului, aceea că nici o voce de femeie nu răzbate în coralul bărbătesc aspru, așa cum și eliminarea, voită, a ceea ce se numește acțiune scenică (în sensul tradiționalist, al teatrului anecdotic) constituie o greutate pe calea transpunerii în spectacol.

Dar, pînă aici, nimic nu e de natură să determine în cele din urmă autenticitatea interpretării, înțeleasă aici ca fidelitate față de spiritul piesei, ca acord între viziunea estetică a dramaturgului și cea a interpreților săi. „Cheia” piesei — atît cît se poate vorbi, fie și simbolic, de o cheie — este alta, și anume viziunea globală asupra teatrului însuși. Radu Stanca a practicat și a fost promotorul teatralității, reacție polemică atît la stilul teatral apologetic, cît și la viziunea simplistă asupra realismului scenic. Încă de la lectură, textul trezește ecoul spectacolelor sale, al acelei *Maria Stuart* de Schiller, una din realizările model ale stilului neoromantic, căruia i se devotase. Paradoxal e faptul că se admite unanim această particularitate, dar că, deseori, autorul e scuzat pentru ea (deși nimic n-a veștejit valoarea ei) și tradus „modern”. Spectacolul sibian se revendică și el unei asemenea modernizări, cu toate că, în cele din urmă, confruntarea între structurile implicate în actul transpunerii scenice dovedește, cu totul exemplar, forța pe care textul o are.

Direcția de scenă procedează în virtutea unui crez demonstrat în cîteva spectacole, dar nefixat decît în intențiile sale mari. Ariana Stoica tinde la o reducere stilistică, înglobînd elemente de teatru antic și folcloric, care să vină în întîmpinarea teatrului cruzimii ; caracterul compozit al acestei elaborări crește prin afirmarea imperativului — cam abstract — de modern, deseori redus la o nuanță ne semnificativă în sine, aceea a firescului. Regia a încercat să „completeze” textul, a fost tentată să adauge în partitura de acompaniament elemente de ritual, a investit mișcarea grupurilor cu anumite semnificații.



Scenă din spectacol



Paul Mocanu (Solul), Ion Ghișe (Trigoltes), Marius Niță (Abatirs), Valeriu Paraschiv (Kleomede) și Ovidiu Stoichiță (Regele Buer)

Pe de altă parte, ea a impus o rostire reținută, utilă în primele replici (rostit expresiv de către Ion Ghișe și Mircea Birlea), capabilă să fixeze atmosfera momentului de încordare, dar cu totul nepotrivită momentelor următoare. Retezînd aripile exclamației, sancționînd patetismul replicii, avîntul ei romantic, Ariana Stoica a linearizat înfruntarea și, în loc să evite pericolul grandilocvenței, a expus inutil replicile de mare vibrație poetică. Pentru că, în cele din urmă, ele țînesc din masa amorfă a rostirii reținute și, constituindu-se în cîteva momente autonome, alcătuiesc marile punți de trecere de la un capăt la celălalt al spectacolului. Regizoarea a fost conștientă de faptul că urmează un drum oarecum ocolit spre substanța piesei, lovindu-se deseori, în eforturile sale de a adapta la spiritul dramaturgiei lui Radu Stanca, de manierismul (de tip nou) al jocului unora dintre actori. (Între proiectele, din păcate nerealizate, ale dramaturgului se află și un eseu cu titlul *Manierismul „îndrăzelii” în teatrul contemporan.*) Cu excepția lui Mircea Hîndoreanu, care susține aproape întreg actul al II-lea, puțini actori dau satisfacție în ce privește rostirea replicii și mișcarea. Nuanțele sînt vag desenate, momentele de patos neacoperite de o reală disponibilitate sufletească. Rolurilor de mare întindere ale celor doi fii de regi, Valeriu Paraschiv și Marius Niță le dau un profil ușor sofisticat, ultimul îngropînd în monotonie aspirația eroică elevată a lui Abatirs. Lui Valeriu Paraschiv îi reușesc bine momentele de concentrare, monologul lui Kleomede din actul I fiind una din acele punți de care vorbeam. În schimb, în dialog, actorul e crispat, șovăitor, momentul premergător morții găsindu-l într-o poziție scenică cu totul defavorabilă. De la frică la starea de conștiență, de demnitate, saltul se produce meschin, aproape nemarcat, ceea ce schimbă caracterul personajului. Nu văd rolul evoluînd altfel decît pe linia tipic schilleriană, cu largi amplitudini, cu modulații, așa cum și interpretarea rolului regelui Buer, de către Ovidiu Stoichiță, este de așteptat să se elibereze de strînsimea reținerilor, de obiectivul firescului. Sînt roluri ușor perfectibile, încredințate unor actori care pot să le confere acel necesar adevăr în numele cărora au fost create. Vorbeam elogios de Mircea Hîndoreanu (Regele Dropix), interpret al unei imense dureri dublate de chemarea războiului. Actorul nu-și refuză atitudinea teatrală flagrantă, veridicitatea umană, realizînd pregnant oscilația între durerea care-l sugrumă și dîrzenia ce-l cheamă să se stăpînească. Din suita sa, Glad, interpretat de Vlad Yarka, aduce

sugestia basoreliefului, mișcarea personajului desfășurându-se cu oarecare hieratism, în
bun acord cu rostirea prețioasă, frumos timbrată.

Radu Stanca revine pe scena sibiană ca același pasionat, același neliniștit poet, muștrându-și echipa pentru trădările spirituale mai mici sau mai mari, rămânând însă mentorul ei. Premiera piesei e o reparație târzie, dar emoționantă: „...Și de-am căzut la porțile cetății / Întins pe scut, ca mâine, într-un ea“.

BACAU

Premiera dramei lui Goethe continuă o linie de predilecție din repertoriul teatrului din Bacău, unde, de cîțiva ani, e cultivată drama înnobilită de ideile umaniste ale iluminismului german. Aici s-a jucat *Don Carlos* de Schiller; aici o piesă mai puțin frecventată din moștenirea lui Goethe — *Ifigenia în Taurida* — face și acum rețetă bună, deși a trecut o bucată de vreme de la premiera ei. Nu e deci de mirare că teatrul nu-și abandonează, ca să spunem așa, unul din idoli și încearcă în actuala stagiune popularizarea unei alte lucrări din dramaturgia lui Goethe, *Egmont*. După cite sintem informați, se pare că ea se reprezintă pentru prima oară pe o scenă românească, ceea ce sporește interesul față de un asemenea act.